UNIVERSITY COLLEGE
WINCHESTER

Martial Rose Library
Tel: 01962 827306

WITHDRAWN FROM
THE LIBRARY
UNIVERSITY OF
WINCHESTER

To be returned on or before the day marked above, subject to recall.

KA 0323164 X

Verlag von VEIT & COMP. in Leipzig

Annalen der Naturphilosophie.

Herausgegeben

von

Wilhelm Ostwald.

Die „Annalen" erscheinen in zwanglosen Heften in Großoktav-Format.
3—4 Hefte bilden einen Band.
Der Preis des Bandes beträgt durchschnittlich 14 M.

Die seither erschienenen drei Bände enthalten Beiträge von Ernst Mach, Friedrich Ratzel, Karl Lamprecht, Eduard von Hartmann, E. Metschnikoff, Robert Tigerstedt, E. Sievers, O. Bütschli u. a.

Die Wertschätzung in der Geschichte.

Eine kritische Untersuchung

von

Dr. Arvid Grotenfelt,

Dozent an der Universität Helsingfors.

gr. 8. 1903. geh. 6 M.

Über den

Einfluß der Naturwissenschaften

auf die Weltanschauung.

Vortrag, gehalten in der allgemeinen Sitzung der 75. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Cassel am 21. September 1903

von

Dr. Albert Ladenburg,

o. Professor der Chemie an der Universität Breslau.

8. 1903. geh. 1 M.

Suggestion und Hypnotismus

in der Völkerpsychologie.

Von

Dr. med. Otto Stoll,

o. Professor der Geographie und Ethnologie an der Universität Zürich.

Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Lex. 8. 1904. geh. 16 M., geb. in Halbfranz 18 M. 50 Pf.

Verlag von VEIT & COMP. in Leipzig

Geschichte der neueren Philosophie

von Nikolaus von Kues bis zur Gegenwart.

Im Grundriß dargestellt von

Dr. Richard Falckenberg,

o. Professor an der Universität Erlangen.

Fünfte, verbesserte und ergänzte Auflage.

gr. 8. 1905. geh. 8 M., geb. in Ganzleinen 9 M.

Geschichte der griechischen Kunst

von

Dr. Wilhelm Klein,

o. ö. Professor der klassischen Archäologie
an der deutschen Universität zu Prag.

In drei Bänden.

Erster Band. Die Griechische Kunst bis Myron.

Lex. 8. 1904. geh. 13 M., in feinem Halbfranzbande 16 M.

Der zweite Band erscheint 1905.

Geschichte des gelehrten Unterrichts

auf den deutschen Schulen und Universitäten
vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart.

Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht.

Von

Dr. Friedrich Paulsen,

o. ö. Professor an der Universität Berlin.

Zweite, umgearbeitete und sehr erweiterte Auflage.

Zwei Bände.

gr. 8. 1896 u. 1897. geh. 30 M., eleg. geb. in Halbfranz 34 M.

Erster Band: Der gelehrte Unterricht im Zeichen des alten Humanismus. 1450—1740.

Zweiter Band: Der gelehrte Unterricht im Zeichen des Neuhumanismus. 1740—1892.

„Wenn diese Deutung der historischen Tatsachen nicht gänzlich fehlgeht, so wäre hieraus für die Zukunft zu folgern, daß der gelehrte Unterricht bei den modernen Völkern sich immer mehr einem Zustande annähern wird, in welchem er aus den Mitteln der eigenen Erkenntnis und Bildung dieser Völker bestritten wird."

DRAMATURGIE ALS WISSENSCHAFT

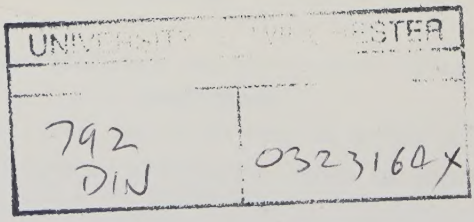
VON

DR. HUGO DINGER
PRIVATDOZENTEN AN DER UNIVERSITÄT JENA

ZWEITER BAND

DIE DRAMATISCHE KUNST IM SYSTEM DER KÜNSTE

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1905



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

VORWORT

Dieser zweite Band bringt die in dem ersten geführten theoretischen Erörterungen zum Abschlusse, indem das Problem einer Sonderstellung der dramatischen Kunst, das dort nur in kurzer Skizze erörtert werden konnte, hier eine weitere Ausführung und Begründung erfährt. In diesem Sinne bildet der vorliegende Band eine notwendige Ergänzung des ersten.

Allein ich möchte im voraus der Meinung entgegentreten, als enthielten die im zweiten Bande gegebenen Auseinandersetzungen nur die Konsequenzen der im ersten entwickelten Ansichten. Eher möge man für den Grundgedanken der gesamten Arbeit das umgekehrte Verhältnis voraussetzen. Die Forderung, die Dramaturgie als eine wissenschaftliche Disziplin, und zwar als die einer gesonderten Kunstwissenschaft, anzusehen, erwuchs dem Verfasser sowohl aus praktischer Erfahrung als auch aus den Resultaten spezieller theoretischer Erwägungen. Und diese letzteren allein haben in dieser vorliegenden Arbeit ihren Platz gefunden. Jedoch mag dazu wiederum bemerkt werden, daß jener innere Zusammenhang und seine Konsequenz für die kritische Beurteilung des Gesamten nicht allzusehr in die Wagschale fallen möge: denn die Forderung einer selbständigen wissenschaftlichen Dramaturgie besteht auch unabhängig für sich und ist durchaus nicht an eine spezielle Theorie eines Systems der Künste gebunden.

Wenn diese Arbeit ihrem Inhalte nach also als eine „selbstständige“ auftritt, so kann das auch im äußerlichen Sinne gelten. Ich habe zwar des öfteren auf den ersten Band verwiesen, jedoch nur in der Absicht, für manches aus dem Gebiete der theoretischen allgemeinen Ästhetik, was hier im Texte nur kurz berührt werden konnte, auf die eingehendere Darlegung und auf die Belege, die dort zu finden sind, aufmerksam zu machen.

Zuletzt: Ich habe — und zwar im Gegensatz zum ersten Bande — es nach Möglichkeit vermieden, auf praktische Fragen und Konsequenzen hinzudeuten. Ursprünglich bestand zwar der Plan, den Band mit einer Abhandlung über praktische Dramaturgie zu beschließen. Aber aus äußerlichen wie inneren Gründen war die Scheidung vorzuziehen.

Ich behalte mir somit die Erörterung der Grundfragen einer praktischen Dramaturgie — sie werden hauptsächlich didaktische und organisatorische Fragen betreffen — für ein besonderes Buch vor.

Jena, 5. August 1904.

HUGO DINGER

INHALT

Erster Abschnitt

Vorbemerkungen

Seite

Erstes Kapitel: Wert und Bedeutung der Systematisierung der Künste 1
Zweites Kapitel: Die Rangordnung der einzelnen Künste 7
Drittes Kapitel: Die Theorie der äußeren Mittel 24

Zweiter Abschnitt

Die Theorie des Aristoteles und ihre Tradition

Erstes Kapitel: Die Theorie des Aristoteles 28
Zweites Kapitel: Batteux, Home und Sulzer 49
Drittes Kapitel: Lessing 55
Viertes Kapitel: Die nachkantischen Systematiker 66
Fünftes Kapitel: Die neuere literarhistorische Auffassung 69
Sechstes Kapitel: Dramaturgen neuester Zeit 95

Dritter Abschnitt

Das System der Künste

Erstes Kapitel: Die Kunst im ästhetischen Gesamtphänomen 98
Zweites Kapitel: Die Kunst als Darstellung der Wirklichkeit 110
Drittes Kapitel: Die Modifikationen der Wirklichkeit durch die Kunst 117
Viertes Kapitel: Die Schranken der künstlerischen Darstellung . . . 136
Fünftes Kapitel: Die Differenzierung der räumlichen Künste 167
Sechstes Kapitel: Die Differenzierung der zeitlichen Künste 176
Siebentes Kapitel: Die dramatische Kunst 197
Achtes Kapitel: Das Verhältnis der Einzelkünste zur dramatischen Kunst 255

Schematische Übersicht über die Teilgebiete des Ästhetischen 303
Berichtigungen 304

Erster Abschnitt

Vorbemerkungen

Erstes Kapitel

Wert und Bedeutung der Systematisierung der Künste

Die Systematisierung der Künste ist in ihrem Probleme keine bloße Doktorfrage, und ihr theoretischer wie praktischer Wert ist nicht zu unterschätzen.[1] Denn insofern die Theorie das Sondergebiet einer jeden einzelnen Kunst erwägt und absteckt, fließt ihr mit der Erörterung der speziellen Sonderarbeit auch zugleich deren Bestimmung und Aufgabe zu und schärft und spitzt sich deren Begriff. Geschieht dies nun innerhalb gewisser Grenzen, unter Anwendung der richtigen Methode, so bringen diese rein theoretischen Erörterungen zum mindesten Klarheit und Sicherheit in die Praxis, sie weisen auf den Kern, den wirklich nahrhaften und fruchtbaren,

[1] Es ist meines Wissens nur Lotze, der die Klassifikation der Künste als müßige Arbeit ansieht. (Gesch. d. Ästh. S. 459.) Er gründet seine Ansicht darauf, daß „im Leben und in der Wirklichkeit die Künste zwar zu mannigfaltigem Zusammenwirken bestimmt sind, aber nirgends dazu, sich in einer systematischen Reihenfolge zu gruppieren", ferner daß die einzelnen Klassifikationen sich ständig befehden, und daß die Isolierung und Bestimmung einer Kunst für die Praxis durch daran geknüpfte doktrinäre Normen zu Einseitigkeiten führe. Hinsichtlich so mancher Systeme der spekulativen Ästhetik sind die beiden letzten Einwürfe wohl zu beachten, jedoch können nach unserer Meinung diese Klippen umgangen werden, ohne daß man das ganze Problem sogleich über Bord zu werfen braucht. Was aber den ersten Einwand betrifft, so sei folgendes bemerkt: durch die „Klassifikation" als solche gewinnt man allerdings „keine Einsicht in den tieferen Zusammenhang" der Künste — wohl aber kann die „Gruppierung" derselben das Resultat einer tieferen Einsicht sein — und zwar nicht nur des Zusammenhanges, sondern auch der Differenz. Und wenn die Künste im Leben selbst „nicht dazu da sind", sich als System zu gruppieren, so stehen sie dennoch in ihrer Sonderart auch im Leben da, und die theoretische Untersuchung hat die Aufgabe, diese im „Leben" selbst gegebene Tatsache entsprechend zu behandeln. Das Problem ist nicht erfunden, sondern durch die „Wirklichkeit der Künste" selbst dargeboten.

in einer jeden Kunst deutlich hin und verhindern Unklarheiten und Übergriffe als unfruchtbare, blinde Wucherungen der bloß peripherischen Schale. Damit ist die einzelne Kunst in den Stand gesetzt, der produzierenden Kraft den Weg zu höchst möglichen speziellen Wirkungen zu weisen. Man braucht dabei nur an LESSINGs berühmte Untersuchungen im „Laokoon" zu denken, um die theoretische wie praktische Bedeutung solcher Untersuchung einzusehen.[1] Darum ist also das System der Künste keine bloß theoretische Spielerei, nicht nur akademischer und philosophischer Tiftel, sondern ihm liegt ein Problem zugrunde, das für die Ästhetik fruchtbar sein kann.

Das System der Künste, als prinzipielle Erörterung der Stellung der Einzelkünste zueinander, ist in strenger Durchführung des Problems erst ein Produkt späterer Wissenschaft;[2] noch KANT fühlt sich nicht veranlaßt, von einem einzigen Prinzipe aus eine Gliederung der Einzelkünste durchzuführen, in dem Sinne, daß eine jegliche Kunst die Berücksichtigung ihres Sondergebietes, dessen be-

[1] LESSING ist immer noch der Klassiker auf diesem Gebiete. Aber es geht ihm dabei jetzt ähnlich, wie er es einst von KLOPSTOCK behauptete: ein jeder lobt ihn, ohne sich aber ernst um ihn zu kümmern. Unsere modernen Romanciers und Novellisten, sie schildern, daß es nur so eine Lust ist, Landschaften und Interieurs in den apartesten Sezessionistenfarben durch Druckerschwärze auf Papier, Figuren und Kostüme werden beschrieben, als ob es sich um Signalements oder Modenberichte handelte, der moderne Maler schwelgt in Poesien oder in „Gedankenlyrik", der moderne Architekt baut auf „malerische" Wirkung hinaus („Motive" sind Hauptsache, Konstruktion Nebensache) und der ganz moderne Musiker muß die Probleme und Gedanken der Philosophie vertonen. Der Dramatiker aber scheidet die veraltete „Handlung" aus, um dafür die „Stimmung" zu setzen. — Weh' aber dem, der da unter Berufung auf LESSING zu opponieren wagte, denn der verfiele in den großen Sanhedrin, kein moderner Mensch zu sein. Ihm würde eben aller Sinn für das „Künstlerische" fehlen, dem wahren Heil der Seele des fortgeschrittenen, stets über Kunst disputierenden, alles, was gerade kommt, als Offenbarung hinnehmenden, anstaunenden, jede, auch die dümmste, Mode mitmachenden, hochgebildeten Publikus.

[2] Wenn E. v. HARTMANN (Ästh. I, S. 43) SCHELLING das Verdienst zuweist, in seinen „Vorlesungen über Philosophie der Kunst" zum ersten Mal auf das Problem der Gliederung der Künste gründlich eingegangen zu sein, so möchte ich dem gegenüber noch auf K. H. HEYDENREICH verweisen, der schon in dem 1790 erschienenen System der Ästhetik (S. 146 u. f.) den Versuch macht, das gesamte Gebiet der Künste von einem einzigen Prinzip und einem „allgemeinen Einteilungsgrund" aus systematisch zu gliedern.

gründete Charakterisierung und Begrenzung erfahre, die Gesamtheit aber auf Grund einer einheitlichen These auch als ein einheitlicher Organismus erscheine.

Damit ist jedoch durchaus nicht behauptet, daß nicht bereits früher der Versuch dazu vorhanden wäre; es gibt genug und bedeutsame Ansätze, nur muß man sich ihnen gegenüber immer vor Augen halten, daß das Problem alsdann noch nicht in seiner ganzen Schärfe erfaßt ist oder das Bedürfnis nach solcher noch nicht gefühlt wurde. Wir finden daher, und zwar sogleich von dem ältesten Werke ästhetischer Wissenschaft, von ARISTOTELES' Poetik, an, gewisse Klassifikationen, Einteilungen, Absonderungen und Charakterisierungen der einzelnen Künste, und, wie leicht einzusehen, vornehmlich von technischen Gesichtspunkten aus; aber was eben vermißt wird, ist ein einheitlicher Gesichtspunkt und eine weitere Begründung als die, die lediglich in der Konstatierung von differenzierenden äußeren Merkmalen beruht. Es handelt sich dementsprechend bei den Älteren mehr um eine kartographische Aufnahme von tatsächlichen und technischen Unterschieden, als um eine Konstruktion und Projektion aus einem wesentlichen Kernpunkte heraus. Und nur so kann man es recht verstehen, wenn einzelne Ästhetiker, wie schon ARISTOTELES, nicht nur eine einzige Gliederung und Einteilung vornehmen, sondern deren mehrere, alle möglichen Richtungslinien angeben, die sich dann aber notwendigerweise kreuzen müssen und den einzelnen Gebietsteil bald unter diese, bald unter jene Kategorie unterbringen. So entstehen nur Gruppierungen, nicht aber ein „System". Wenn wir also im folgenden auch bei den älteren Ästhetikern nach einem solchen „System" fragen und von diesem Desiderate aus ihre Ansichten über die Charakterisierung der Einzelkünste anführen, so ist uns der historische Unterschied sehr wohl bewußt. Die Verwendung des Begriffes „System der Künste" erfolgt ihnen gegenüber daher nur im weitesten Sinne des Problems.

Aber auch solche ältere Ansicht hat ihren Wert, und zwar in Rücksicht auf die historische Wirkung. Wenn die aristotelische Ästhetik die dramatische Kunst unter die Dichtung einreiht, die gesamte, ihr nachfolgende Ästhetik dieselbe Ansicht durch die Jahrhunderte hindurch weiter kolportiert, so ruht in dieser Tatsache ganz allein die Bedeutung; und es ist dieser gegenüber schließlich nur von sekundärer Wichtigkeit, ob eine solche Lehrmeinung früher nicht, später

jedoch durch ein strenges „System“ begründet wird: Die Theorie hatte ihre Wirkung, ganz gleich, in welchem Gewande sie auftrat; das feiner gewebte Schulkleid spielt dabei vorläufig keine Rolle. Anders hingegen wird die Sachlage nur, wenn, unbeirrt von der Tradition, die Konsequenzen, die theoretischen, wie die praktischen, aufs neue gezogen werden sollen. In diesem Falle hat das „System“ unbedingt sein Übergewicht. Denn alsdann erproben sich die strengeren Gründe und weisen auf ein Hic Rhodus, hic salta hin; die prinzipielle Erwägung verlangt eine schärfere Prüfung und eröffnet zugleich durch vertieftere methodische Betrachtung eine günstigere Aussicht auf heuristische Ziele.

Zu der vorhandenen Systematisierung der Künste muß jedoch hinsichtlich ihrer historischen Wirkung wiederum die Bemerkung gemacht werden, daß ihre rein spekulative Erörterung, mit der das Problem von Anfang an behandelt wurde und die bis auf die Neuzeit geblieben ist, ebenfalls nicht frei von Mängeln ist. Und diese zeigen sich sowohl hinsichtlich ihrer Methode als auch demgemäß in den Resultaten. Das alte Verfahren der „Ästhetik von Oben“ hat es mit sich gebracht, daß die Systematisierung zugleich der Ausdruck eines „Systems“ geworden ist, das mehr von außen her an den Stoff heran gebracht, als aus ihm selbst gefolgert wurde, im Sinne jener „Systeme“ der Ästhetik, die eher als eine Hineininterpretation von speziell philosophischer Spekulation in den Stoff anzusehen sind, denn als aus den Tatsachen selbst eruierte Grundsätze. Ihre Folge ist gewesen, daß fast ebensoviel Systeme der Künste vorhanden sind, als Systeme der Ästhetik und daß, wie E. v. HARTMANN ganz richtig sagt: „es kaum zwei Ästhetiker gibt, welche darüber einig wären“. Und ganz richtig exemplifiziert er auch bezüglich der diesem Probleme gegenüber anzuwendenden Methode auf die Naturwissenschaften, speziell auf Botanik und Zoologie.[1] Abgesehen davon, daß HARTMANN — aus seiner scharfen polemischen Wendung gegen LOTZE geht das noch mehr hervor — lediglich auf theoretische Aufgaben abzielt, nicht aber auch auf praktische, können wir den Vergleich mit der Botanik um so mehr akzeptieren, als doch schließlich die Frage nicht zu ignorieren ist, ob es denn überhaupt möglich sein wird oder kann, ein einziges System der Künste endlich zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Wir legen jedoch

[1] Ästhetik, I, S. 524.

auf die Erörterung dieser Frage keinen übermäßigen Wert, da sie nur ein vorläufiges theoretisches Postulat betrifft. Die Möglichkeit, dieses zu erfüllen, halten wir aber nicht für ausgeschlossen, die Notwendigkeit, ein solches anzustreben, daher für geboten. E. v. HARTMANN sagt dazu folgendes: „Es kann ja sein, daß zwei oder drei Einteilungsprinzipien völlig gleichberechtigt und gleich allgemein einander kreuzen. Es kann aber auch sein, daß ein einziges Einteilungsprinzip an Wichtigkeit den obersten Rang einnimmt — und es ist nicht abzusehen, warum die Untersuchung auf diesem Wege nicht ebenso zu einem natürlichen (d. h. naturgemäß gegliederten) System der Künste gelangen sollte, wie es die Botanik und die Zoologie mit der Zeit zu einem natürlichen gebracht haben."

Wir wollen uns gern erinnern, daß die Botanik nicht ein einziges System anerkennt und verwendet, sondern deren zwei — aber worauf uns vor allem ankommt, ist, daß für unseren Gegenstand das Einteilungsprinzip selbst kein „künstliches" sei, d. h. hier: nicht aus einer fremden, systematisch-philosophischen Oberthese, sondern aus den realen Tatsachen, den objektiven Eigenschaften, den Wirkungsdifferenzen und Grenzen der Künste selbst genommen. Denn alsdann allein kann, nach unserer Ansicht, durch die Vermeidung äußerlicher Gedankenwillkür der Gewinnung eines allgemein gültigen Systems mit Erfolg zugestrebt werden und dürfen etwaige normative Konsequenzen gezogen werden, ohne daß diese der Ausfluß subjektiver Geschmacksrichtung werden. Wir haben von Anfang an die Nomothese mit Vorliebe skeptisch behandelt, und wenn nun hier an diesem Punkte ihr eine begrenzte Möglichkeit zugestanden werden soll, so wird man verlangen müssen, daß etwaige Normen weder Geschmacks- noch philosophische Deduktionspostulate seien, sondern daß sie, wofern sie sich behaupten wollen, aus der Natur des Gegenstandes, d. h. aus der objektiven Wirkungssphäre der einzelnen Künste selbst sich ergeben, als eine natürliche Konsequenz und nicht als ein imperatives Mandat.

In diesem engeren Sinne vertreten wir also sehr wohl die Ansicht, daß das Problem eines Systems der Künste auch zugleich ein praktisches, damit normatives sein könne und bis zu einem gewissen Grade auch sein müsse. Denn es ist nicht zu leugnen, daß die spezifische Wirkung einer jeden Kunst von gewissen inneren Faktoren abhängig ist und daß deshalb die ästhetische Wirkung

innerhalb der einzelnen Künste differieren kann, wenn die einzelne Kunst, in Verkennung ihrer eigentümlichen Grenzen und Darstellungsmöglichkeiten, Grenzgebiete bevorzugt, denen ihre spezifisch möglichen darstellerischen Mittel nicht voll entsprechen und sie demgemäß an ästhetischer Wirkung einbüßen muß, oder aber, wenn eine unrichtige Systematisierung sie in ein falsches Geleise drängt und ihr Schwerpunkt daher nicht in den Kern ihrer wesentlichen Wirkungsmöglichkeit zu liegen kommt. Man mag LESSINGS Laokoon im einzelnen noch so kritisch, ja skeptisch gegenüber stehen — die Tatsache wird man nicht leugnen können, daß die Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Künste verschieden sind von denen der „Poesie", daher der Dichter, nur auf das „Wort" verwiesen, also auf die abstrakte Vorstellung, mit diesem allein nicht jene ästhetische Wirkung hervorzubringen vermag, die aus der konkreten Darstellung sich ermöglicht, daß daher die „Schilderung" der bildlichen Darstellungen auf dem Schilde des Äneas eine ästhetisch sehr matte Wirkung erzielt, aus dem poetischen Rahmen herausfällt und sich wie eine bloße Inventaraufnahme liest.[1]

Insofern meinen wir, daß sich — hinsichtlich der ästhetischen Wirkungsmöglichkeit — auf Grund gewisser natürlicher und spezifischer Eigenschaften der Künste sich auch gewisse Normen fest-

[1] Ich will die Frage jetzt dahingestellt sein lassen, ob die Dichtkunst, wie LESSING es wünscht, die Schilderung stets in Bewegung, in „Handlung" aufzulösen habe, oder ob sie nicht bis zu einem gewissen Grade auch „malen", d. h. in ruhigem Nebeneinander schildern könne, wofern sie es nur vermag, den einzelnen Abstraktions-Vorstellungen im Worte die nötige assoziative Resonanz beizufügen. Auf diese ästhetische Quelle scheint mir LESSING nicht genug Rücksicht genommen zu haben. Unter diesem Vorbehalte, meine ich, können bloße Schilderungen sehr wohl einen spezifischen, poetischen Eindruck machen. Denken wir z. B. an die Naturschilderungen, wie sie in Romanen und Epen vorzukommen pflegen, so ist, meines Erachtens, eine hochpoetische Wirkung sehr wohl in einem Nebeneinander möglich, ohne daß z. B. der Dichter einen Wanderer durch das Naturbild führen muß und ihn nach und nach, von Schritt zu Schritt oder von Handlung zu Handlung, die Gegenstände der Umgebung als in diese verflochten, rezipieren lasse. LESSING geht vom Epos aus; man mag ihm hierbei auch zustimmen, es darf aber die Lyrik nicht vergessen werden, die meiner Ansicht nach, nicht verpflichtet ist, jede Schilderung in „Handlung" aufzulösen, sofern man darunter eben nicht auch jede subjektive Einfühlung verstehen will. In LENAUS köstlichem Gedicht: „Auf dem Teich, dem regungslosen, Weilt des Mondes holder Glanz, Flechtend seine bleichen Rosen In des Schilfes grünen Kranz," z. B. vermag ich kein „Nacheinander" zu erblicken, sondern nur poetische, rein präsentielle Anschauung.

stellen lassen, die, ungeachtet aller Geschmacksrichtung, den einzelnen Künsten hinsichtlich ihrer Wirkung zugute kommen können, ohne daß, wie LOTZE meint, „das Wesen einer Kunst zum Zwecke der Klassifikation in eine kurze Formel gedrängt, zu einseitiger Hervorhebung und Verschärfung der Züge führe und infolgedessen zu doktrinären Festsetzungen dessen führen werde, was in jeder Kunst erlaubt, wünschenswert oder verboten sei". Man braucht weder das „Wesen der Kunst in eine kurze Formel" zu pressen, noch die Normen aus „doktrinären Festsetzungen" folgen zu lassen, noch zuguterletzt an die praktische Kunst vom grünen oder grauen Tische aus doktrinäre Erlaubnispatente oder Verbote zu erlassen. Wird mit aller Bescheidenheit und mit aller Beachtung der Relativität der künstlerischen „Gesetze" das natürliche System die getrennten Darstellungsmöglichkeiten und damit die Differenz der ästhetischen Wirkungen aus der Lage der Dinge selbst aufzeigen und wird es sich begnügen, lediglich, ohne Rücksicht auf alle „Doktrinen", mögen diese nun in spekulativer Exegese oder in Postulaten des Geschmackes beruhen, etwaige Normen als den Ausdruck natürlicher und spezifischer Wirkform zu sehen, und sie nur anwenden in der Absicht, mit der einzelnen Kunst möglichst intensive ästhetische Wirkungen zu erreichen, so wird die theoretische Erörterung des Problems auch eine glückliche Beziehung zur Praxis haben können, ohne daß damit das Kind, nach der einen oder der anderen Seite, mit dem Bade zugleich ausgeschüttet wird.

Zweites Kapitel

Die Rangordnung der einzelnen Künste

Es bleibt noch eine Vorfrage übrig, die in der geschichtlichen Entwickelung des Problems der Systematisierung der Künste bis in die Neuzeit hin aufgeworfen wurde und daher nicht umgangen werden darf: die Frage nach der Bewertung der einzelnen Künste innerhalb des Systems selbst. Es ist seither Gepflogenheit gewesen, das System zugleich als eine Art von Rangordnung der Künste anzusehen und das Gedankengebäude darauf hinauszuspitzen, eine einzelne Kunst zum krönenden Schlußstein und Gipfelpunkt emporzuheben. Zumeist hat die Dichtkunst dieses Glück genossen, und in ihr ist wiederum gar oft der „dramatischen" noch

besonders die Palme zuerkannt worden. Wir widerstehen dieser Versuchung, und zwar aus wissenschaftlichen Gründen. Die Bewertung der Künste ist nicht Aufgabe des theoretischen Systems; und wenn sie innerhalb desselben unternommen wird, so zeigt sie nur, daß dieses von Ansichten aus konstruiert wird, die außerhalb des bloßen Tatsachenbereiches liegen. Denn derartige Bewertungen einzelner Künste sind stets das Symptom dafür, daß äußere, fremde Maßstäbe angewandt worden sind und nicht rein ästhetische.

Man wird uns hier einwenden, daß wir ja selbst zuvor innerhalb der ästhetischen Produktion die Bewertungsunterschiede von „höheren" und „niederen" Künsten gebraucht haben. War auch hier der Maßstab ein äußerlicher? Ganz gewiß war er das.[1] Unterscheidet man zwischen höheren und niederen Künsten, so ist eine solche Bewertung nicht dem Gebiete der rein ästhetischen Wirkung, sondern einem anderen, entnommen, dem Werte des Gegenstandes, des Stoffes, welcher erst durch die künstlerische Produktion im Ästhetischen erscheint. Die Bewertung des Stoffes ist aber unabhängig von der ästhetischen Wirkung als solcher und empfängt ihren Maßstab von einer außerästhetischen Beurteilung, und zwar der ethischen. Nur durch diese gewinnt ein Ästhetisches die generelle Suprematie auch innerhalb der ästhetischen Wirkung, aber immer nur unter der Voraussetzung, daß es der ästhetischen Produktion gelungen ist, den speziell ethisch beurteilten Inhalt gleich restlos in ein ästhetisches Phänomen aufzulösen.

Einige Beispiele mögen dies illustrieren. Setzen wir als erstes voraus: Einunddieselbe Kunst und einunddenselben Stoff. Zwei Madonnenbilder stehen vor uns, das eine ist von einem Meister gemalt, das andere aber von einem kleinen Talentchen, X genannt. Indem wir den RAFFAEL vorziehen, bewerten wir — wenigstens totaliter — vom rein ästhetischen Standpunkte aus, denn der Stoff ist der nämliche.

Bleiben wir noch in einunddemselben Kunstgebiete, dem der Malerei, aber wechseln wir mit dem Stoff, stellen wir zweitens an Stelle des RAFFAEL neben jene andere Madonna eine OSTADEsche Bauernszene. Nun entsinnen wir uns, bei SCHASLER folgende Bewertung der Holländer Maler gelesen zu haben:[2] „Der Kultus der

[1] cf. Bd. I, S. 76 u. 125.
[2] Ästhetik, 1886, I, S. 224.

trivialen Natürlichkeit, wie er sich namentlich in den Werken der holländischen Genre-, Tier- und Stilllebenmaler, eines JAN STEEN, OSTADE, TERBORGH, MIERIS u. s. w. breit gemacht hatte, die ihre «Ideale» in der Schilderung prügelnder oder zechender Bauern u. s. w. suchten, war schließlich einerseits so dürftig und inhaltslos, andererseits so frivol geworden, daß er auch technisch Bankerott machte, weil er zuletzt eine Schablone wurde." Und am anderen Orte[1] spricht SCHASLER von dieser Kunstrichtung als einer „Depravation" der praktischen Kunstanschauung überhaupt. Also er fällt ein Werturteil, das wir hier einfach registrieren, ohne es wiederum zum Gegenstand eines zweiten Werturteiles unsererseits zu machen. Wir wollen — und müssen es ja doch auch! — ihm gern zugeben, daß sich prügelnde Bauern u. s. w. — ich will nicht in Details übergehen, man weiß, was ich meine — durchaus unterwertig sind gegenüber Personen wie LUTHER, BISMARCK, SCHILLER, oder Figuren wie die Antigone und die Mutter Christi — Gestalten, um die das Leben oder die Legende, die Poesie hoher Kulturvölker jahrhundertelang die Gloriole zusammengewoben haben. Diese repräsentieren Werte, gegenüber denen ein paar unsaubere holländische Bauern sozusagen keinen Schuß Pulver wert sind. All' das sei gern zugegeben. Aber werden wir trotzdem in der Wahl nicht alle dem OSTADE den Vorzug vor der Madonna des X geben? Ich habe nicht das Glück, einen OSTADE oder JAN STEEN zu besitzen, ich kenne sie nur aus den Galerien, habe in Holland vor ihnen gestanden, aber auch z. B. in Dresden. Nun gut, im Heimatlande wird man sie vielleicht aus nationalhistorischen Gründen beherbergen, warum denn aber in Dresden? Jener Zeitgeschmack der Depravation ist ja längst vorüber, die Verwaltung der Dresdener Galerie liegt in den Händen keines Geringeren als WOERMANNS, der am Ende doch ein bißchen von der Sache versteht und nicht bloß „Historiker" ist — warum hat die Dresdener Galeriedirektion jene Bilder nicht längst in die Rumpelkammer gestellt wie andere? Leidet auch sie an ästhetischer Depravation? Ich bin so unbefangen, daß ich — in der Phantasievorstellung, der sächsische Fiskus wolle mir ein Bild aus der Galerie schenken — behaupte, ich würde mich über die „Männer und Frauen im Bauernwirtshause"[2] mehr freuen, als über

[1] Kr. Gesch. d. Ästh. S. 334.
[2] Nr. 1400 des Kataloges von 1902.

jene ganz unbedeutende Madonna, ja auch mehr noch als über HÜBNERS „Disputation Luthers". — Und wenn WOERMANN für seine Galerie das letztgenannte Bild gegen REMBRANDTS „Nachtwache" eintauschen könnte, so — glaube ich wenigstens — würde er mit Vergnügen in den Tausch willigen, obgleich der Holländer nichts weiter als eine pure Genremalerei darstellt, bloße niederländische „Schutterij", die Vertreter einer Bürgergarde, die als Personen uns ganz gleichgültig sind.

Da nun aber Galerien im allgemeinen lediglich vom ästhetischen Maßstabe aus werten, köstliche Blumenstücke (man denke nur an den Frankfurter MIGNON!), Stillleben, meinetwegen auch die von SCHASLER mit Entrüstung erwähnten „geschlachteten Schweine", mit gleicher Pietät sammeln und kultivieren wie Disputationen, Verkündigungen und Himmelfahrten, so wird man wohl nicht irre gehen, wenn man annimmt, daß in der speziell ästhetischen Bewertung der reale Gegenstand und sein Rang gar keine Rolle spielt; wo dieser aber bewertet wird, wird der Maßstab dafür auf anderem Felde geschnitten sein.

Wenn eine solche Bewertung nun stattfindet — und zwar von ihrem speziellen Gesichtspunkte aus mit vollem Rechte! — wenn wir einen Wertunterschied machen zwischen Dingen der Alltäglichkeit oder denen, die nur dem sogenannten niederen Sinnenreize dienen und solchen, die in das Bereich höchster Ideen der Menschheit gehören, so beruht dieses Werturteil nur auf jenem ethisch kulturellen Maßstabe, der hinsichtlich der Staffel der Zwecke Geistiges über Leibliches stellt. Leibliche Dinge, wie Essen, Trinken und Population, aber auch die Entfaltung körperlicher Kraft und Geschicklichkeit bewerten wir ethisch als „niedriger", wir finden das auch auf den „untersten" Kulturstufen; was wir als „höhere" bezeichnen, diese Bewertung samt ihrer einzeln differenzierten Stufenleiter direkter und indirekter Zwecke geht auf eine unterscheidende und bewertende ethische Erfahrung zurück. Und in diesem Sinne unterscheiden sich denn auch die „niederen Künste" von den „höheren", insofern, als jene lediglich Assoziationen auslösen, die sich auf rein leibliche Zweckmäßigkeit beziehen.[1]

[1] Daß auch Geistiges in den niedern Künsten mit erscheinen könne, soll nicht bestritten werden, doch hält es sich innerhalb gewisser Grenzen. Es erhöht aber alsdann den Wert der Produktionen niederer Künste um so mehr. Artisten (Zirkusreiter, Akrobaten u. s. w.) können gewisse psychische

Der nämliche äußere Maßstab wird aber auch angelegt, wenn es sich nicht um einzelne stoffliche Unterschiede handelt, sondern um die Unterschiede der Künste hinsichtlich ihrer charakteristischen Darstellungsarten, indem man von der speziellen Kunstart auf einen Stoff im allgemeinen schließt — in der Baukunst auf die „Materie", in der Poesie auf den „Geist", oder indem man „Sinnlichkeit" und „Verstand" als Rezeptions- oder Wirkungsgebiet einzelner Künste an dem Maßstabe einer erkenntnistheoretischen Bewertung mißt. Die Melodie bleibt schließlich immer dieselbe, nur die Tonarten sind verschieden.

Und daß diese Bewertung eine fremde, eine äußerliche ist, wird sich auch hier leicht beweisen lassen. Mag darum die weitere Probe auf das Exempel gemacht werden. Wir vergleichen erstens die Leistungen zweier Akrobatentruppen miteinander und zweitens zwei Bismarckporträts. Indem wir auf jedem Gebiete aus unseren ästhetischen Eindrücken ein Werturteil folgern, die eine Truppe als „besser", die andere als schlechter charakterisieren, und ebenso über die Bilder urteilen, fällen wir die Urteile aus ästhetischen Gründen. Nun aber wollen wir zwei ganz heterogene Kunstarten vergleichen, eine ‚niedere" gegen die „höhere" halten, indem wir fragen: Was steht ästhetisch höher, eine vollendete Zirkusproduktion oder ein Pfuscherbild, selbst wenn es BISMARCK zum Vorwurf nimmt? Zweifellos doch die erstere! Denn sie erregt unser Wohlgefallen, das letztere aber unseren Widerwillen.

Somit kann, rein ästhetisch, im Einzelfalle selbst die „niedere" Kunst mit ihrem Produkte über der höheren stehen. Und mit Recht! Poesie und Musik gehören den höheren Künsten an, die Schulreiterei den niederen. Aber was steht tiefer, ein schamlos lüsternes Couplet, gesungen von einer frechen Dirne auf einem „Variété", oder die anmutige, scheinbar leichte Steuerung eines edlen Rosses in den Gangarten der „hohen Schule", die mutige Kraftleistung einer Akrobatentruppe oder die hohe Kunst von Wort, Musik und Geberde, respräsentiert durch den „Salon"-„Humoristen" eines Tingeltangels?

Werte repräsentieren: Mut, Selbstbeherrschung, Energie, ja sogar Anmut und Würde, doch wird man vergebens bei ihnen nach „Ideen" suchen, wie sie in einer Pietà oder in einer historischen Tragödie enthalten sein können. — In einer Spezialschrift über die niederen Künste gedenke ich ausführlicher mich darüber auszusprechen.

Aber kehren wir wiederum ausschließlich zu den höheren Künsten zurück. Für uns folgt aus dem Angeführten, daß die Kunstart an und für sich keine Momente der Bewertung in sich birgt, und so werden die einzelnen Künste selbst auch kein Wert- und Rangverhältnis in ihrer natürlichen Differenz, also auch im Systeme, haben können, demgemäß völlig gleichwertig sein müssen. Schon der Stoff kann in allen höheren Künsten der gleiche sein. Das stofflich Minderwertige, ja das Obszöne, ist als solches darzustellen in den bildenden Künsten wie in der Poesie, ja auch in der Musik, ebenso wie ein „Prometheus", den Plastik und Malerei, Musik und Poesie und die dramatische Kunst darstellen und dargestellt haben. Wer wird aber sagen können, daß die BEETHOVENsche Prometheusouverture dem Drama des ÄSCHYLUS oder dem GOETHEschen Gedichte deshalb überlegen sei, weil die Musik die erhabenste Kunstart sei — oder umgekehrt? Vis-à-vis dem Kunstwerke selbst verstummt die Rangordnung der Künste; was ein deutliches Zeichen dafür ist, daß diese von äußeren Gesichtspunkten konstruiert wird und nicht von inneren Tatsachen, ganz gleich, ob die Bewertung vom Inhalte ausgeht oder sich auf eine spezielle Kunstform bezieht. Schleicht sie sich in ein System ein, so verwandelt sie dieses sofort zu einem System äußerer Bewertung.

Nun aber wird man fragen, was denn an einer solchen äußeren Bewertung Schlimmes sei und warum wir uns scheuen, sie walten zu lassen. Die Antwort ergibt sich aus dem Probleme selbst. Wir stellen uns die Aufgabe, rein objektiv ein natürliches System zu gewinnen und müssen, schon aus diesen heuristischen Gründen, auf eine entschiedene Trennung und Auseinanderhaltung beider Gesichtspunkte dringen, damit sie nicht abermals ineinander fließen. Wir haben nicht die Aufgabe, von außen über die Kunst zu philosophieren, sondern lediglich die, innerhalb ihrer selbst diskursiv Tatsachen und Gründe zu eruieren. Und es steht für uns außer Zweifel, daß ein Zusammenfallen jener beiden, im Grunde ganz verschiedenen, Gesichtspunkte das Ziel nur verschleiert, vom Wege abführt und demnach auch in heuristischer Beziehung nur ein methodischer Fehler sein kann.

Denn an und für sich ist, wie wir feststellten, die größere oder geringere, höhere oder niedere ästhetische Wirkung einer Kunst von ihrer wesentlichen Art durchaus unabhängig. Wenn dem nicht so wäre, müßte die höhere Kunst auch im schlechteren

Einzelprodukt eine höhere ästhetische Wirkung erzielen, als die Meisterleistung einer im Range untergeordneten Kunst. Es frage sich aber ein jeder, ob er — falls er in der „dramatischen Poesie" die Krone des himmlischen Gebäudes erkennt — einer schmierenhaft gespielten Dilettantentragödie den Vorzug geben will vor einem griechischen Tempel. Wer Sinn für Kunst überhaupt hat und sich nicht einseitig auf eine Lieblingskunst eingeschult hat, wird angesichts des lebendigen Kunstwerkes zu solchen Vergleichen gar nicht kommen, sondern einsehen, daß eine ästhetische Bewertung nur innerhalb der Einzelkunst möglich und statthaft ist und daß die Künste selbst, durch die Verschiedenartigkeit ihrer Ausdrucksvermögen, jeglichen objektiven Maßstab unmöglich machen, will man nicht Wein mit der Elle messen. Und diese einfache Ansicht des Lebens wird sich auch durch die wissenschaftliche Erörterung ergeben.

Denn gerade die äußerlichen, vom Standpunkte der Tatsachen aus gesehen, willkürlichen Bewertungen haben jenen bunten Wald von künstlichen Systemen geschaffen, die in ihren steten Widersprüchen das ganze Problem in Mißkredit brachten, es stets nur im relativen Lichte zeigen konnten und schließlich in skeptische Beleuchtung brachten — bis daß man hinter ihrem Walde die Bäume der natürlichen Tatsachen gar nicht mehr sehen konnte.

Es darf nur an einzelne dieser Systeme als Beispiele erinnert werden, um die gänzliche Relativität und damit Unzweckmäßigkeit, die Widersprüche (konträre wie kontradiktorische) solcher äußerlichen Bewertung und Systematisierung klar ersichtlich zu machen.[1]

Wir wählen als Beispiele dafür PLATO, HEGEL und SCHOPENHAUER.

PLATO bietet das rigoroseste Beispiel von konsequenter äußerlicher Bewertung der Künste dar, welches die Geschichte der Ästhetik kennt. Er kommt zu einer Unterwertung der bildenden Künste, die einem etwa durch WINCKELMANN geschulten Philhellenen geradezu unbegreiflich erscheinen muß. Denn der Grieche PLATO stellt die bildenden Künste, also damit die Plastik, auf die unterste Stufe der Leiter. Die Gründe dafür liegen in seiner Metaphysik. Aus ethischen, erkenntnistheoretischen und metaphysischen Gründen

[1] Eine ausführliche Übersicht ist, abgesehen von den Historiographien der Ästhetik von SCHASLER, ZIMMERMANN, LOTZE, zu finden in ZEISINGS Ästhetischen Forschungen, III. Teil, § 484 u. f. und bei E. v. HARTMANN, Ästhetik I, S. 524 u. f. auch bei VISCHER, Ästhetik, III. Teil, Abschn. 1, § 533 u. f.

konstruiert er bekanntlich ein Doppelweltreich: eine überirdische, vollkommene Welt der Ideen steht über dieser unserer sichtbaren, irdischen und unvollkommenen Welt. Das Jenseits ist das Reich des Geistigen, das Diesseits das des Materiellen, Sinnlichen. Alle Individuationen und Realien im Diesseits sind bloße transitorische, mangelhafte Abbilder der jenseitigen vollkommenen und ewigen Urbilder und nur das transzendente Original ist wertvoll, ist wahr, gut und schön, seine transitorische Kopie zufällig, materiell, mangelhaft. Wenn er nun, der griechischen Ansicht entsprechend, das Wesen der Kunst in der *μίμησις*, der Nachbildung, sieht, so wird diese, in der Auffassung als Bild vom Abbild, eine Verschlechterung in zweiter Potenz involvieren, als *εἰδωλοποιητική* von noch geringerem Werte sein als der reale Gegenstand selbst, der wenigstens zweckmäßig sein kann. Also ist alle „nachahmende Kunst nur eine Spielerei" und muß die bildende Kunst den niedersten Rang einnehmen, ja tiefer stehen als das Handwerk. „Zeichen- und Malerkunst" stehen ihm daher mit Taschenspielerei auf einer Stufe.[1] Aber vergessen wir nicht, es hinzuzufügen, auch die Nachahmung, die sich in der Tragödie kund gibt, gilt ihm für nichts besser, ja er verwirft sie noch extra, da sie unmoralische Wirkungen erzeuge, indem durch die Teilnahme am tragischen Spiel Affekte in den Massen erweckt werden, die „eine verständige und ruhige Sinnesart beeinträchtigen" und das „niedere Seelenvermögen" erwecken. Und, mutatis mutandis, nach demselben Maßstabe des Geistigen kommen an anderer Stelle[2] die bildenden Künste, in Verbindung mit der Musik, abermals auf die unterste Stufe. Wir haben dieser Stelle bereits früher gedacht.[3] Das Geistige tritt hier als Wertmesser am Technischen auf. Wo die

[1] cf. Staat, X, 5—8.

[2] Philebos, pag. 55—56 (Kap. 34). *„Ἐν δὴ ταῖς χειροτεχνικαῖς διανοηθῶμεν πρῶτα, εἰ τὸ μὲν ἐπιστήμης αὐτῶν μᾶλλον ἐχόμενον, τὸ δὲ ἧττον ἔνι, καὶ δεῖ τὰ μὲν ὡς καθαρώτατα νομίζειν, τὰ δ' ὡς ἀκαθαρτότερα. — Τὰς τοίνυν ἡγεμονικὰς διαληπτέον ἑκάστων αὐτῶν χωρίς."*

„Τὸ γοῦν μετὰ ταῦτ' [scil. *ἀριθμητικήν, μετρητικήν, στατικήν*] *εἰκάζειν λείποιτ' ἂν καὶ τὰς αἰσθήσεις καταμελετᾶν ἐμπειρίᾳ καί τινι τριβῇ . . . Οὐκοῦν μεστὴ μέν που μουσικὴ πρῶτον, τὸ ξύμφωνον ἁρμόττουσα οὐ μέτρῳ, ἀλλὰ μελέτης στοχασμῷ . . .*

Τεκτονικὴν δέ γε, οἶμαι, πλείστοις μέτροις τε καὶ ὀργάνοις χρωμένην, ἃ πολλὴν ἀκρίβειαν αὐτῇ πορίζοντα τεχνικωτέραν τῶν πολλῶν ἐπιστημῶν παρέχεται . . . κανόνι γάρ, οἶμαι, καὶ τόρνῳ χρῆται καὶ διαβήτῃ καὶ στάθμῃ καί τινι προσαγωγίῳ κεκομψευμένῳ".

[3] cf. Bd. I, S. 105 dieser Schrift.

künstlerische Technik ein „Wissen" in sich schließt (ἐπιστήμη), muß sie, weil exakter, auch zugleich höher stehen, als die jener „Künste", die bloß empirisch tappt, „mutmaßend" probt und „trifft", durch pure Übung, nicht durch abwägenden Verstand. Dementsprechend steht durch die höhere Technik die entsprechende Kunstart um so höher über anderen. Also nimmt die mit Richtscheit und Winkelmaß messende und rechnende Baukunst einen höheren Rang ein, während der Musiker, der nur mit willkürlicher Hand die Töne auf der Saite empirisch sucht und greift, zur niederen Klasse gerechnet wird. Und zu dieser gehört alsdann auch der Bildhauer, der ebenfalls willkürlich nur mit freier Hand den Ton formt.

Es ist hier nicht der Ort, PLATOs Ansichten nach seinen letzten Gründen und Motiven zu analysieren. Nur so viel sei andeutend gesagt, daß PLATOs Ästhetik fordert, nicht allein im heuristischen Sinne historisch registriert zu werden. Geht man auch mit anderen Absichten an ihn heran, so ist das Problem: PLATO als Ästhetiker — erst recht interessant, namentlich wenn man über die bloße Lehrmeinung hinaus nach deren Motiven sucht und sein Bild auf dem Hintergrunde der Zeit anzuschauen vermag. Da wird manches, was in seiner Theorie absurd erscheint, groß, das Frappante erklärlich sein. Eine alte Tradition läßt ihn das Dichterkleid mit dem Philosophenmantel vertauschen.[1] Ob es wahr ist, daß er zuerst nach dem Kranze des Tragikers gestrebt, dann aber, durch SOKRATES veranlaßt, zur Philosophie umgesattelt sei, läßt sich nicht feststellen. Aber bene trovato wäre es sicherlich. Denn dann wäre seine Stellung gegenüber der Tragödie und aller Kunst als „Kinkerlitzchen" („*εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷόν τε μάλιστα*", πολιτ. X, p. 602 [cap. 4], cf. II, p. 373 [cap. 14]) aus echtem Renegatentum zu begreifen. Und warum er wohl Renegat wurde? Das tiefernste Problem des Lebens, das er vom erhabensten ethischen Idealismus aus ansah,[2] erschien ihm als zu schwer und ernst für das anmutige

[1] Vergl. dazu HIRZEL, Der Dialog a. Kunstwerk, Leipzig 1895. I, S. 205.

[2] Mit welchem ethischen Rigorismus urteilt er im dritten und zehnten Buche der Republik über HOMER! „Wenn HOMER wirklich imstande gewesen wäre, Menschen geistig zu bilden und moralisch zu bessern ... würden ihn da die Zeitgenossen haben herumziehen und bänkelsängern lassen?" (X, cap. 4. Nach Teuffels Übersetzung.)

Spiel, dem die Volksmassen zujauchzten, deren Geschmacke aber der Dichter schmeicheln müsse und die nur Angenehmes, nicht aber die Wahrheit hören wollten (cf. Gorgias, p. 502 und Polit. X, 604 bis 605). Er war ein Einsamer geworden, sah über die Menge und ihr Theatron hinaus. Nicht mit dem Auge, mit dem wir heute die griechische Kunst sehen, erblickte er sie. Er erschaute sie inmitten einer Gegenwart und Weltrealität, und zwar jener, mit der sein idealisches Empfinden in Konflikt lag, die ihm wehe tat, die ihm unerträglich erschien und die er umwerten wollte. Und ist nicht die These jener vollkommenen Überwelt aus seinem ethischen Postulate entsprungen, als ein Gedankenheim ins Jenseits gebaut, als Hort, in den sich sein Glaube und sein Hoffen flüchten mußte, sollte es nicht die Energie verlieren? ·Was galt ihm, der die ganze Kultur der hellenischen Welt in kritischen Gedanken zerschmolz, um sie zu läutern und nach einem neuen Modell umzugießen — ihm, der im utopistischen „Staat" die Konsequenzen rigorosester Ethik zog — noch die Kunst? Die Kunst, zwischen deren Gebilden er wandelte, wie zwischen den Meilensteinen ausgetretener öffentlicher Wege? Steht im Ernste des Lebens dieses selbst nicht schließlich höher als alle Kunst? Ihm kam es auf die Sache selbst an, auf das hohe geistige und sittliche Ziel; das wird nur von den wenigen angeschaut, die sich zum Anblicke des über dieser Welt und ihrem wimmelnden Tagesgetriebe schwebenden Ewigen nur mit einem „Losreißen" emporheben können. Und das Lösungsmittel, die „Blumenleiter" des Höheren war ihm der Gedanke, das Geistige selbst, die Erkenntnis; und von dieser wußte seine naive Ästhetik, die die Kunst nur unter dem usuellen Begriff der Techne sah, in der Kunst kaum etwas zu entdecken.

Aus demselben ethischen Postulat verwarf er sie, aus dem SCHILLER alsdann und WAGNER sie zurückforderten. Welch' ein Unterschied der Zeiten! — Jenen umgab das „künstlerische" Griechenland, diese die „Bildung" ihrer Zeit, und das Postulat, das negiert, greift stets zum Extrem, zum Kontradiktorischen der Gegenwart. In PLATOS Tagen war es die Wissenschaft, um deren Saum die Morgenröte der Zukunft spielte, der Gedanke, und die Kunst war das Traditionelle; in SCHILLERS Ansicht eröffnet die Kunst, als Morgentor des Schönen, das Land der Erkenntnis, hüllt sich Urania in den Schleier der Cypria — in WAGNERS Theorie aber soll die Kunst als junger segenbringender Morgen über der

alten, greisen- und krüppelhaften Haushälterin des Phrontisteriums aufgehen.

Und so mag er sie sich ausgerissen und von sich geworfen haben, als das eine Auge, das ihn ärgerte: „Wir kennen aus Erfahrung ihre entzückenden Reize; aber darum dürfen wir eine gewonnene wahre Überzeugung nicht verraten, denn es wäre, bei Gott, nicht zu verantworten. Wir werden uns mit diesem Bannfluche gegen sie unverwundbar machen und uns wohl hüten, daß wir nicht wieder in jene jugendlich leichtsinnige und nur dem ungebildeten Volke eigene Liebe verfallen“ (Rep. X, p. 607—608, cap. 8). Also sprach der Philosoph von der dichterischen Jugendliebe. — Aber, zu alledem, wäre ihm das tragische Gewand denn nicht zu enge geworden? Ganz abgesehen davon, daß er vielleicht das Postulat hätte erheben können, in die Form der Kunst, deren Inhalt ihm nicht mehr genügte, seinen neuen Most zu füllen — diese selbst erweiternd, wie es WAGNER tat —, ein Postulat, das er aber schon aus dem Grund nicht stellte, weil er, wie erwähnt, annahm, daß die Masse, auf die die Kunst wirkt, von deren Urteil sie abhängig ist, nur geschmeichelt sein wolle, der Versuch also mißlingen würde — ganz abgesehen von solcher Erwägung hätte ihm diese Form, auch reformiert und erweitert, nicht genügen können. Wie konnte er alles das, was er zu sagen hatte, was er in den Dialogen entwickeln durfte, ohne die normative Schablone als Joch auf dem Rücken zu haben, in die Form einer Tragödie pressen und den Flug seiner Gedanken in spärliche Aktion umgegossen mimisch darstellen? Im unklaren Jugendtraum mochte ihm die Szene als Wohnort seines Willens genügen, der mit seinen höheren Zwecken Wachsende bedurfte eines anderen Gebäudes. — Aber man ist gegen nichts bitterer, als gegen das, was man lieb hat und dennoch unerbittlich von sich weisen muß, da man sich in ihm getäuscht. So mag er zum „Verächter der Künste“ geworden sein, zum Renegaten.

Und trotz alledem war doch nur das Gewand vertauscht. Er war nicht Renegat im Sinne der Felonie; den Glauben an das Ästhetische hat er nie verloren. Was er der abbildenden Kunst absprach, das teilte er dem „Schönen“ zu, und zwar in Überfülle. Denn auch hier beherrschte ihn das höchste Postulat, so daß er es nur unter die Sterne beherbergen wollte. Neben seiner Erniedrigung der bildenden Kunst steht die Vergöttlichung des

„Schönen“ und der liebenden Dahingabe an dieses. Und wo er einer Kunst zuzutrauen vermag, die Menschenseele in die Überwelt zu tragen, da reißt bei ihm auch sogleich eine grandiose Überschätzung ein, da wird die Mania des Sängers zur Mantik, die Poesie zum Himmelsschlüssel, der Dichter zum Propheten. Er ist so der Begründer jener Hypostasierung des Ästhetischen ins Transzendente geworden, der Stammvater aller objektiv-idealistischen Ästhetik, und die Wirkung seiner Lehre, die dem Ästhetischen den sublimirtesten Platz anwies, der ihm je gegeben werden konnte, ist fruchtbringend durch die Jahrhunderte hindurch zu spüren. Er ist Poet geblieben bis an sein Ende und ist einer der größten gewesen, die je die Erde trug. Was macht es aus, daß er statt im Theatron des DIONYSOS im Garten des AKADEMOS wirkte, daß seine Intuition und Intention, statt im rhythmischen Verse anmutig einherzutanzen, auf den Adlerschwingen des Gedankens aufrauscht, um in göttlicher Überhöhe ruhig die Kreise zu ziehen?

In seiner Poesie allein ruht seine nie sich mindernde Größe. Die Künstlerschaft der Form zeigt er in der Technik der Dialoge,[1] im Aufbau nicht minder wie in der Meisterschaft der Rede, in der Sicherheit und Vornehmheit, mit der er die Register zu verwenden weiß von dithyrambischer Begeisterung bis zum köstlichen Humor. Niemals wird er zopfig, trocken, schulmeisterlich.

Wer ihn lediglich heuristisch nimmt, bringt sich selbst um den Genuß des Großen, das in seiner Philosophie lebt. Vor den zwei Jahrtausenden, die nach ihm geforscht haben, kann seine Wissenschaft nicht mehr bestehen, manche seiner Voraussetzungen und Behauptungen erscheinen uns naiv, nur wie ein zuversichtlicher Kindestraum einer jungen Wissenschaft. Schon sein Schüler ARISTOTELES ist ihm gegenüber die pure Wissenschaft und korrigiert ihn; aber dieser ist nicht Dichter. Wer ruhige, klare Forschung sucht, nüchterne Erwägung und vorurteilslose Erkenntnis der Dinge, dem reicht der große Schüler Brot, nahrhaftes, gutes Bäckerbrot, indeß der erhabene Lehrer Nektar eingießt, Blumen und Sterne und eine Sonne verschenkt. Ist es aber nicht seltsam, daß ARISTOTELES die schiefe und gewaltsame Kunsttheorie PLATOS erfolgreich verbesserte, indem er der Kunst die Darstellung des Ideals ansann? Was der

[1] Über die Kunst seiner Dialoge siehe die ausführliche Würdigung, die ihm HIRZEL im ebengenannten Werke zuteil werden läßt.

rigorose Poet nicht sehen wollte, sah das ruhige Auge des Forschers: „In der Kunst kann das Ideal dargestellt werden" (*„οἷα εἶναι δεῖ,"* Poet., p. 1460, cap. 25), *„τοιούτους εἶναι, οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον, τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν"* (1461). Die Menschenhand kann über die Natur hinausgreifen. (*„ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται"*, Phys., pag. 199, II, 8.) Und wenn PLATO den Künstler tief herabsetzte, weil dessen Tätigkeit fernab von dem liege, was des Lebens Wert und Ziel ausmache, der Erkenntnis, so weiß ARISTOTELES in der Kunst die Möglichkeit der gesteigerten geistigen Auffassung der Dinge sehr wohl zu erkennen (*„φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν"*, Poet., p. 1451, cap. 9). Und sah PLATO in der Wirkung der Tragödie nur Unmoralisches, so stellt er diesem gegenüber die Theorie der kathartischen Wirkung auf, deren ethische Tendenz im Grunde doch nicht ganz bestritten werden kann.

Ist nun PLATO abgetan, wenn seine einzelnen wissenschaftlichen Thesen fallen? Der erhabene Dichter bleibt trotz alledem übrig. Wer das Symposion liest, nicht nur um Lehrmeinungen zu excerpieren, dem wird es wie eine heilige Schrift erscheinen, und wer dem „Mythos" im Phädrus zu folgen vermag, wird von jener Höhe, dahin ihn die befiederten Schwingen des Enthusiasmos trugen, als Nachbargipfel die Divina Commedia DANTEs und SCHILLERs „Künstler" erkennen, weit in der Ferne, doch durch Höhe und Einsamkeit so nachbarlich nahe.

Man soll ja in der Philosophie keine „Gedankenpoesie" sehen, sondern „Wissenschaft", und nur solche. Allein wie ständen alsdann all' ihre Klassiker da? Heißt es nicht geradezu sie unterschätzen, wenn man sie bloß mit der „Wahrheits"-Sonde untersucht und nicht auch vom Standpunkte ihrer Wirkung aus ihnen folgt? Die Wissenschaft kann PLATO abgetan haben, seine Wirkung ist nicht zu unterbinden. Und wer will wissen, ob er nicht wieder einmal geglaubt wird? In dem rätselhaften Spiele der Weltanschauung stehen Absichten und Einsichten in einem gar seltsamen Verhältnisse zueinander. — Und überdies: Im Reiche der Großen stehen Diskursives und Intuitives durchaus nicht so schroff voneinander getrennt, die innere, wesentliche Einheit überwiegt die Divergenz der Ausdrucksformen. Das Gewand wird schließlich beim Heros das Nebensächliche. — —

Sahen wir bei PLATO, in der Philebosstelle, die Architektur über

Musik, Malerei und Dramatik gestellt, so setzt hingegen HEGEL, den wir als zweites Beispiel anführen wollen, sie, und zwar am nämlichen Maßstab des Geistigen gemessen, auf die unterste Stufe der Leiter. HEGEL hat den Versuch gemacht, das System der Künste derart in seine historistische Philosophie einzupassen, daß die Stufenleiter der Künste zugleich ein Stück Stufengang in der allgemeinen Entwickelung des „Geistes" repräsentiert. Und er tut sich auf diese These viel zugute: Er hält diese „wahre systematische Gliederung" für eine „tiefer greifende Einteilungsweise" als die Systematisierung nach den verschiedenen „Sinnen" (Gesicht, Gehör) und der „sinnlichen Vorstellung" als „Erinnerung",„ Aufbewahrer der Bilder" (entsprechend bildende Künste, Musik, Poesie), da ihre Gründe „nur aus einer der abstraktesten Seiten" statt aus dem konkreten Begriffe der Sache selbst genommen seien.[1] Und so sagt er denn: „Die in sich gediegene Einheit des Kunstschönen entfaltet sich in sich selbst zu einer Totalität von Kunstformen, deren Bestimmtheit zugleich eine Bestimmtheit des Inhaltes war, welchen der Kunstgeist aus sich selbst zu einem in sich gegliederten System schöner Weltanschauungen des Göttlichen und Menschlichen hervor zu bilden hatte."[2] Somit entspricht das System der Künste dem Stufengange des „Ideals" als des „Schönen" in den Manifestationen des Symbolischen, des Klassischen und des Romantischen, und diese Staffel entspricht wiederum der allgemeinen Evolution des Absoluten als „Natürlichem, Menschlichem, Göttlichem".[3] Erinnert man sich der Grundthese des Hegelianismus, nach der der absolute göttliche Geist im Weltphänomen sich stadienweise entwickelt und manifestiert bis zum letzten Ziele hin, dem im freien abstrakten Denken (Philosophie) geschehenden Sichselbsterfassen, so wird die Kunst, als die Vergeistigung der natürlichen Materie durch die Idee zwar einen wichtigen Fortschritt über die bloß materielle Sinnlichkeit des primitiven Naturzustandes hinaus involvieren, jedoch den höheren Manifestationen der Geschichte als Geistesentfaltung, die sich als Religion und dann als Wissenschaft zeigen, untergeordnet sein: „Das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Sinnlich-

[1] Ästhetik II, S. 255.
[2] ib. S. 242.
[3] Ästhetik I, S. 93 u. f.

keit zum Trotz auch nicht mehr bloßes, materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein Ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist."[1]

Es ist nun leicht zu folgern, daß, wenn die Kunst in toto auf solche Weise in die Konstruktion des Weltprozesses hineingefügt wird, sich auch ihre einzelnen Manifestationen in die Stufenleiter der allgemeinen Entwickelung eingliedern lassen, und zwar je nach dem Feingehalte an „Geist", den die einzelnen Künste angeblich zu repräsentieren vermögen, und je nach dem Maßstabe des Verhältnisses, inwieweit dieser Geist noch an „Sinnlichkeit" und „Materie" gebunden ist, oder sich bereits dem abstrakten Gedanken nähert. „In dieser Weise sucht die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung findet, und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet".[2] Nach der Trichotomie, die wie überall im System der HEGELschen Philosophie obwaltet, ergeben sich drei Stufen der Entfaltung des „Kunstgeistes": Erstens die symbolische Kunst: Architektur, zweitens die klassische: Skulptur, und drittens die romantische, die wiederum in eine Dreiteilung sich scheidet: Malerei, Musik, Poesie. Und die letztere wiederum gliedert sich in die Stufenfolge: Epik, Lyrik, Dramatik; denn das Epos ist nur „eine von der Vorstellung in Form des Objektiven aufgefaßte und für die innere Vorstellung als objektiv dargestellte Welt". Die Lyrik kehrt das „Innere" hervor, um „tiefer in die Empfindung und das Gemüt einzudringen", während der Kulminationspunkt in der dramatischen Kunst sich offenbart, „in welcher der ganze Mensch das vom Menschen produzierte Kunstwerk reproduzierend darstellt".

Somit nimmt bei HEGEL, im Gegensatz zu PLATO, die Architektur den untersten Rang ein. „Sie ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entsprechende Form gefunden hat" — das Material dieser ersten Kunst ist „das an sich selbst Ungeistige, die schwere, und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie."[3]

[1] Ästhetik I, S. 50.
[2] ib. S. 380.
[3] ib. II, S. 257.

Die Höchstbewertung der Poesie, als derjenigen Kunst, die, sowohl inhaltlich wie formell, imstande ist, Gedanken zu entwickeln und durch das Wort darzustellen, ist weit verbreitet in den Systemen der Ästhetiker, und noch HARTMANN hebt an SCHELLING rühmend hervor, daß „er der Poesie mit Recht eine den übrigen Künsten überlegene Stellung angewiesen hat."[1]

Wiederum zu anderem Resultate kommt SCHOPENHAUER, den wir als letztes Beispiel anführen wollen. Auch bei ihm entscheiden, wie nicht anders zu erwarten ist, die metaphysischen Gründe seiner persönlichen Philosophie die Bewertung. Er unterscheidet die Künste nach zwei wesentlichen Hauptrichtungen: die eine Gruppe objektiviert den metaphysischen „Willen" vermittelst der „Ideen", „die Platonische Idee ist das Objekt der Kunst". In dieser Gruppe rangieren die Künste je danach, „welche Stufe der Objektivation des Willens die darzustellende Idee ist, wonach sich wieder das Material der Darstellung bestimmt". Die „niedrigste Stufe der Objektivation des Willens, wo er sich als dumpfes, erkenntnisloses, gesetzmäßiges Streben der Masse zeigt, und jene doch schon durch Selbstentzweiung und Kampf offenbart, nämlich zwischen Schwere und Starrheit", repräsentiert auch bei ihm die Architektur — und „auf der höchsten Stufe der Objektivation des Willens" steht die Tragödie, welche „eben jenen Zwiespalt mit sich selbst in furchtbarer Größe und Deutlichkeit uns vor Augen bringt".[2] — Lassen wir das Hineinkonstruieren in eine geschichtliche Entwickelung weg — welche ja bei SCHOPENHAUER streng verpönt ist, — so hätten wir hier die nämliche Rangordnung vor uns, die wir bereits aus HEGEL kennen, und wenn auch der Maßstab als blinder, dunkler Wille etwas anders gefärbt ist als der „absolute, göttliche Geist" HEGELS, substantiell ist er schließlich derselbe, ebenso wie der Nullpunkt und der Höhepunkt. Soweit sind sich also die beiden Antagonisten einig — und zwar, wie nebenbei bemerkt sein mag, als Erben SCHELLINGS.

Allein seitab von diesem Staffelreiche der Künste steht, gesondert für sich, eine andere Kunst: die Musik. Sie steht bei SCHOPENHAUER ganz außerhalb des „Systems" und, im Gegensatz zu PLATO und HEGEL und SCHELLING, der sie auf eine gleich untere Stufe wie die Architektur verweist, nimmt sie bei SCHOPENHAUER den

[1] Ästhetik I, S. 530.

[2] W. a. W. u. Vorst. Bd. I, Buch 3, § 52.

höchsten Rang ein. Denn sie ist nicht Darstellung des Willens vermittelst der Ideen, nicht deren Abbild, sondern „Abbild des Willens selbst"; „deshalb ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die anderer Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen". „Keine Kunst wirkt auf den Menschen so unmittelbar, so tief ein, als die Musik, weil keine uns das wahre Wesen der Welt so tief und unmittelbar erkennen läßt, als diese". Es ist hier nicht der Ort, diese Hochstellung der Musik als die Konsequenz der gesamten SCHOPENHAUERschen Erkenntnistheorie nachzuweisen, nach welcher der Intellekt nicht die Spitze bildet, vielmehr die unmittelbare, mysteriöse „Intuition",[1] und deshalb diese Kunst, die allein in und durch die Zeit mit gänzlicher „Ausschließung des Raumes, auch ohne Einfluß der Erkenntnis der Kausalität, also des Verstandes" perzipiert wird,[2] auf Grund einer „Unmittelbarkeit" am höchsten stehen muß; ich verweise nur auf die zeitgeschichtliche Wirkung, die diese Bewertung der Musik durch SCHOPENHAUER nach sich gezogen hat — zu ersehen aus WAGNERS Schrift „Beethoven" —, um die Bedeutung dieser Theorie ersichtlich zu machen. —

Die angeführten Beispiele werden wohl hinreichen, um den Beweis zu führen, daß die Bewertung einzelner Künste nur geschehen kann auf Grund von allgemeinen philosophischen Thesen, also stets willkürlich und im einzelnen widersprechend sein muß. Die Schwankungen in der systematischen Bewertung der einzelnen Künste hängen, so kann man im allgemeinen wohl sagen, hier von den Kursschwankungen ab, die den Kredit ihrer Darstellungsmittel in metaphysisch-erkenntnistheoretischer Hinsicht bei den Weltanschauungen ausmachen. Wo die Poesie als höchste der Künste erklärt wird, kann man auf rationalistische Tendenzen schließen, wenn anderen Künsten, so z. B. eben der Musik, die Palme zuerkannt wird, so wird das Diskursive unter pari stehen und irgend einer Intuition oder sonstiger „Unmittelbarkeit" nachstehen. Und da der Erkenntnis durch Vernunft und Begriff weitaus am meisten der Primat zugesprochen wird, genießt auch die Poesie den Vorzug, mehr an die Spitze gestellt zu werden, als andere Künste, weil sie sich — durch das Wort — dem Reiche der Gedanken und Begriffe am meisten nähert.

---

[1] cf. Bd. I, S. 59 unserer Schrift.

[2] W. a. W. u. V. Erster Band. Buch II, S. 314.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß diese Konsequenz ein für allemal eintreten muß, denn die Kombinationen der Spekulation sind individuell sehr verschieden; SCHELLING z. B. bewertet die Poesie am höchsten und war trotzdem in der Erkenntnistheorie der Prophet der „intellektuellen Anschauung".

Drittes Kapitel

Die Theorie der äußeren Mittel

Gegenüber der Relativität der „künstlichen" Systeme möchte es nun vielleicht ratsam erscheinen, die Grundprinzipien eines natürlichen Systems da zu finden, wo man vorher so lange Zeit und so häufig die Einteilung hernahm, nämlich in den spezifischen Mitteln, deren sich die einzelnen Künste bei ihrer Darstellung bedienen, und in Verbindung damit bei den einzelnen Sinnen, an die sie sich mit Hilfe dieser Mittel wenden. So würde für die bildenden Künste das Reservatgebiet sein: Form (Plastik) und Farbe (Malerei), für die redenden: Wort (Poesie) und Ton (Musik), jene als Künste des Auges, diese als Kunst der abstrakten Vorstellung und als Kunst des Gehöres.

Allein aus mehreren Gründen ist eine solche Gliederung für ein System der Künste untauglich. Denn obgleich die Theorie auf den ersten Blick hin etwas Richtiges zu enthüllen scheint, da die Künste sich auch hinsichtlich der Mittel der Darstellung unterscheiden können, ist diese Sonderung nach bloßen äußerlichen Mitteln erstens viel zu oberflächlich, als daß sie imstande wäre, den Tatsachen überall gerecht zu werden; sie reicht wohl für eine ganz allgemeine Gruppierung aus, nicht aber für ein System. Und zweitens, was die Folge davon ist, sie führt zu Inkonsequenzen und Widersprüchen. Drittens aber wäre sie höchstens nur imstande, die Tatsache der Differenzierung der einzelnen Künste zu konstatieren, ohne jedoch einen tieferen Grund für diese Tatsache selbst anzugeben. Denn wenn auch die Annahme zugestanden werden sollte, daß die einzelnen Künste sich an einzelne Vorstellungsarten (in den Sinnen differenziert) wenden, so ist immer noch nicht einzusehen, warum die Künste sich zu solcher Richtung einseitig spezialisieren, da ja doch das Weltbild als solches, trotz der Einzelheit der Sinne, uns niemals selbst in solchen Isolierungen erscheint, sondern die einzelnen Sinne uns ein Totalbild liefern, in dem Farbe, Form und Ton zusammenfließen, ebenso wie Räumliches und Zeitliches in den Dingen Eins sein kann.

Die Anordnung nach den „Mitteln" ist daher ungenügend. Aber sie ist auch widerspruchsvoll. Die „Farbe" kommt z. B. nicht allein der Malerei zu, die farbige Plastik redet ihre geschichtliche Sprache seit der Antike bis zur Neuzeit; wer jemals mittelalterliche und Renaissance-Plastik ernstlich studiert hat, wird wissen, was er von dem törichten Streite zu halten hat, der über das Thema „Sollen wir unsere Statuen bemalen?" entbrannt war und, gewissen Schreibstubenästhetikern zum Trotz, auch für die neueste Zeit im bejahenden Sinne entschieden werden mußte. Daß dieser Streit überhaupt aufkommen konnte, beweist nur die grenzenlose Einseitigkeit der theoretischen Kunstspekulation, der der „Begriff" der Plastik, samt normativ daran geknüpften Tendenzen, nicht zum „Begriffe" der Farbe paßte.[1] Wenn die Plastik bunt wird, bunt werden kann — und es daher denn, trotz der gegenteiligen Theorie, auch „darf" — wo bleibt dann aber die kluge Trennung der Künste von Farbe und Ton? Und ferner ist es auch gar nicht so ausgemacht, daß wiederum die Malerei ohne jegliche „Form" sei.

Formale Darstellungen, von formalen Assoziationen ganz abgesehen, gibt auch die Malerei wieder. Die „Formen" der Dinge, die Formen des menschlichen Körpers finden in der Malerei eine gewisse Wiedergabe, und wenn auch diese die drei Dimensionen auf zwei projiziert, so vermag sie durch Perspektive und Schatten die Illusion der vollen Körperlichkeit zu erwecken. Warum aber die eine Kunst dreidimensional, die andere nur zweidimensional die Form darstellt, ist durch die Theorie der Mittel nicht erklärt, ebensowenig durch die Theorie der getrennten Sinne, denn das Auge allein sieht in der Natur nur die dreidimensionale Körperlichkeit. Ganz widerspruchsvoll wird die Theorie der Mittel jedoch, wo es sich um die dramatische Kunst handelt und vor allem, wenn man sie der Poesie angliedert. Als Kunst des „Wortes" mag sie gelten gegenüber der Malerei und der Plastik; nur daß eben die „Worte" sie noch nicht von Epos und Lyrik unterscheiden. Nimmt man aber, nach HEGEL, die Poesie als die Kunst der abstrakten Vorstellung, so fällt die dramatische sofort aus der ganzen Kategorie heraus, denn nicht die abstrakte, sondern die konkrete Darstellung, die Opsis, charakterisieren sie, nicht das Wort als Träger eines inneren Phantasiebildes, sondern das Wort als konkrete Sprache, als lebendiges, gesprochenes Wort kommt

[1] So z. B. bei WEISSE und bei SCHASLER.

ihr zu. Die Darstellung des dramatischen „Dichtwerkes" jedoch schließt auch in gewisser Hinsicht „Form" und „Farbe", ja auch den Ton in sich ein — und also fließen die fein säuberlich getrennten „Mittel" wiederum, kurz nach ihrer Isolierung, zusammen.

Um den Schiffbruch der Theorie zu vermeiden, hat man daher versucht, sie durch eine Assistenztheorie zu stützen, die Theorie sogenannter „Mischkunst". Allein auch diese scheint uns nicht Stich zu halten. Und zwar in doppelter Hinsicht: Erstens ist der Vorwurf zu erheben, daß die zuvor auseinander gehaltenen „Mittel" in den zahlreichen und möglichen Kombinationen zuguterletzt das System wieder durchbrechen. Denn gegenüber den mannigfachen und hinreichend wichtigen Tatsachen solcher „Mischung" (Farbe und Form, Wort und Ton u. s. w.) erscheinen die isolierten Darstellungen schließlich ebensogut als Ausnahme denn als Regel und gewinnt die Trennung der Künste mehr den Anschein eines bloß theoretischen Schemas, von dem aus dem Leben eine Menge von Zugeständnissen gemacht werden muß — vergleiche die oben erwähnte Ansicht LOTZEs — und diese Zugeständnisse verlangen wiederum ihre besondere systematische Berücksichtigung und stehen in nicht zu leugnendem Widerspruch gegen die Tatsachen der spezialisiert-beschränkten Isolierkünste samt ihrer Theorie. Also auch hier fließt zuletzt wieder zusammen, was zuvor streng getrennt war.

Zweitens aber ist die Theorie einer Mischkunst schon aus dem Grunde zu verwerfen, weil die respektive Mischung sehr fraglicher Natur ist. Denn die Künste selbst werden überhaupt nicht gemischt. Jede Kunst muß in ihrer Eigenart eine Notwendigkeit sein, diese würde nicht bestehen, wenn sie aufgehoben werden könnte. Man kann weder Malerei mit Plastik „mischen", noch Plastik mit Musik; es gibt keine plastische Malerei und auch keine malerische Plastik. Und wenn bei der Ausstellung WERESCHTSCHAGINscher Bilder ein verdecktes Harmonium gespielt wurde, so ist höchstens Musik und Malerei zugleich gegeben worden, nicht aber eine Verbindung von beiden — und die ganze Sache war, auf berlinisch gesagt, ein stimmungsvoll sein sollender „Mumpitz", auf den nur einige wohlmeinende Reporter hineingefallen sind und jener Teil des Publikums, der sich von solchen Leuten sein Kunstverständnis einreden läßt. Man stelle neben einer Tänzerinnenstatue einen Leierkasten oder ein Orchester auf, die Plastik hier und die Musik dort werden niemals miteinander Eins werden, weil

die Plastik in der Statue nicht tanzen, der Ton der Musik nicht in konkrete Anschauung übergehen kann.[1]

Auch die Kombination der „Mittel" gibt noch keine „Mischkunst". Nimmt man für die Malerei die Farbe, für die Plastik die Form, so ist und bleibt farbige Plastik reine Plastik, also ausschließlich Bildhauerkunst, ohne auch nur im Geringsten das spezifische Gebiet zu berühren, das ein Reservatum der Malerei ist.

Die tiefer liegenden Gründe, warum die Künste als solche sich nicht mischen lassen, und warum aber andererseits sich künstlerische Darstellungen ermöglichen lassen, welche eine Kombination der „Mittel" gestatten, kann erst näher aus dem dritten Abschnitte dieses Bandes ersehen werden. Die Tatsache allein, daß sich die Mittel kombinieren lassen, mag aber ihrerseits hinreichend sein, um die Unzulänglichkeit des Prinzips der Mittel für ein System der Differenzierung der Künste zu erweisen.

Bevor wir auf den nächstfolgenden Seiten dieser Schrift den Versuch wagen, die Differenzierung der einzelnen Künste systematisch aus einem einzigen natürlichen Prinzip zu erklären, in der Hoffnung, die bisher gerügten Mängel und Widersprüche zu beseitigen, und in der Zuversicht, der dramatischen Kunst unter Loslösung aus ihrer Subordination unter die Dichtkunst eine, ihrem Wesen entsprechende, Sonderstellung im System der Künste zu erweisen, mag es verstattet sein, zuvor in einem historischen Rückblick die bisher, wenigstens im Grundprinzip, allgemein gültige Ansicht geschichtlich und kritisch zu skizzieren. Was dazu veranlaßt, ist nicht allein ein historisches Interesse, sondern vielmehr auch ein heuristisches. Ich hoffe zu zeigen, daß die irrtümliche Auffassung, die sich durch die Jahrhunderte hindurch an ARISTOTELES angeknüpft hat, in Wahrheit mehr auf einer traditionellen Dogmatisierung, auf gebräuchlichem Annehmen und Weitergeben einer griechischen Ansicht beruht. Diese ist nun zwar in der Poetik des Stagiriten vorhanden und tritt da auch hinreichend betont hervor, jedoch entspricht sie erstens durchaus nicht den Anforderungen, die heutigen Tages an ein „System" der Künste gestellt werden, zweitens aber ist sie unter historischen Bedingungen entstanden, die nicht dieselben sind, unter denen uns in der Gegenwart das Problem mit seinen Tatsachen erscheint, und drittens aber

[1] Darüber spricht sich bereits WAGNER deutlich aus. Cf. Band IV, S. 3.

ist in der Urquelle, eben bei ARISTOTELES selbst, auch die entgegengesetzte, von uns hier vertretene Ansicht ausgesprochen, wenngleich die nachfolgenden Theoretiker sie nicht mehr gesehen haben und vom fruchtbaren Baume des griechischen Weisen künftighin nur den einen Ast abzuernten sich bemühten.

Darum mag die historische Skizze des folgenden Kapitels nicht lediglich als eine antiquarische gelten, vielmehr, so hoffen wir wenigstens, geeignet sein, auch die weiterhin entwickelte eigene Theorie vorzubereiten, wenn auch vielleicht nur in der Hinsicht, daß die Einsicht in die Geschichte jenes Dogmas den Widerspruch gegen dasselbe weniger schroff empfinden lasse.

Zweiter Abschnitt

Die Theorie des Aristoteles und ihre Tradition

Erstes Kapitel

Die Theorie des Aristoteles

§ 1

Die traditionelle Subordination der dramatischen Kunst unter die Poesie hat ihren Ursprung in der Antike; und es ist nicht ohne Bedeutung für das gesamte Problem ihrer Stellung im System der Künste, diesen Entwickelungsgang der Theorie von der Quelle ab in ihrer einzelnen Begründung durch den Hinweis auf besonders markante Stationen zu verfolgen.

Der Ausgangspunkt liegt auch hier beim ARISTOTELES. Er sucht das Wesen der dramatischen Kunst dadurch zu ergründen, daß er sie auf Merkmale hin untersucht, die sie als Poesie von den einzelnen Gattungen der Dichtkunst unterscheiden sollen und zwar vorzugsweise vom Epos; er ist der Vater jener, durch die ganze Geschichte der Ästhetik sich hindurchziehenden Vergleiche zwischen dem HOMER und den Tragikern, SOPHOKLES und ÄSCHYLUS. Und wenn wir eine gleiche Grundauffassung auch bereits bei PLATO vorfinden,[1] so beweist dieser Umstand nur das Eine, daß man den

[1] In der Politeia, p. 292—294, (III. Buch, Kap. 5—7). cf. A. RUGE, Die platonische Ästhetik, 1832 S. 191 und E. MÜLLER, Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten. 1833. Bd. I, S. 98. Im folgenden wird darauf näher eingegangen werden.

ARISTOTELES nicht ohne weiteres als den selbständigen Erfinder der Theorie ansprechen soll, sondern daß er mit ihr nur eine Meinung vertritt, die seinerzeit mehrfach geteilt wurde. Aber für die geschichtliche Honorierung steht ARISTOTELES' Name allein auf dem Akzept, denn PLATOS spezielle Ansichten über die Probleme der Kunstheorie haben nicht im entferntesten die Wirkung gehabt, welche die selbständige und ausführliche Schrift des ARISTOTELES, die Poetik, ausübte; die Giranten in späteren Zeiten beziehen sich daher nur auf diesen allein.

Das stete Zurückgehen auf die Antike und die daraus resultierende Autorität des Stagiriten hat auch hier die Theorie perpetuiert.

Aber man würde ungerecht sein, wenn man dem ARISTOTELES eine irrtümliche Einseitigkeit ohne weiteres schuld gäbe. Denn gerade bei ARISTOTELES ist, wenigstens im Keime, auch die entgegengesetzte Ansicht zu finden; er gibt auch dieser sowohl in polemischer Erwähnung, als auch bei Gelegenheit der eigenen genetischen Behandlung des Dramas, Raum. Dem aufmerksamen Betrachter offenbaren sich somit innerhalb seiner Poetik zwei Ansichten vom Wesen des Dramas, wobei freilich die irrtümliche bei weitem überwiegt. Wenn aber überhaupt hier von einem Verschulden gesprochen werden soll, so liegt dieses vielmehr auf Seite der späteren Ästhetiker, als bei ihm allein. Denn diese haben einseitig nur die eine Spur verfolgt und weiter getreten, den Wegweiser aber, den die andere andeutete, so gut wie unbeachtet gelassen.

§ 2

Schon das erste Kapitel der Poetik zeigt ohne weiteres, daß ARISTOTELES die Dramatik sub specie der Dichtkunst sieht. Im ersten Satze spricht er von der Aufgabe, die er sich mit dem Thema dieses Buches gestellt hat: „Über die Natur der Dichtkunst im allgemeinen und über das eigentümliche Wesen ihrer einzelnen Arten" explikativ und normativ abzuhandeln.[1] Und sogleich geht er im nächsten Satze dazu über, „Epos und Tragödie, ferner Komödie, Dithyrambendichtung und die (übrige) für den Vortrag zur Flöte und zur Zither bestimmte Poesie"[2] als diese einzelnen

[1] „*Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει*" u. s. w.

[2] „*ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι.*"

Gattungen zu nennen und sie, nach dem Prinzip der Mimesis, von mehrfachen Gesichtspunkten aus zu unterscheiden. Er gibt nun zuerst die Unterschiede sämtlicher Künste auf Grund der Mittel an, deren sich die Mimesis dabei bedient: Eine Gruppe wird gebildet durch die Darstellung mittelst Farben und Formen, die andere durch die von Rhythmus, Wort und Harmonie.[1] So stehen sich die Hauptgruppen der bildenden und musischen Künste gegenüber. Diese letzteren wiederum können nun entweder ein Darstellungsmittel allein oder mehrere, oder alle drei gemeinsam verbunden anwenden. Harmonie (Melodie) und Rhythmus vereinen sich in der speziellen (absoluten) Musik: Flöten-, Zither- und Syrinxspiel; den bloßen Rhythmus ohne Harmonie zeigt die Tanzkunst (Orchestik); die eigentliche Poesie aber „die Kunst des bloßen Wortes" in Prosa oder Vers[2] habe bisher noch keinen gemeinsamen Gattungsnamen gefunden. Nun bleibt noch eine Kunstgattung übrig, die sich aller dieser genannten Mittel[3] vereint bedient, des Tanzes, der Vokal- und Instrumentalmusik, sowie des Verses[4] — und diese umfaßt die engeren Gruppen von Dithyramben- und Nomendichtung einerseits und die der Tragödie und der Komödie anderseits. Zwischen beiden besteht der Unterschied, daß erstere die Gesamtheit der Mittel ununterbrochen zur Anwendung bringt, also Wort, mimische Darstellung und Musik, die letztere, also die Dramatik, aber nur in einzelnen Teilen. Denn in der alten Tragödie wie in der Komödie wechselte der nur gesprochene (und gespielte) Dialog mit den gesungenen und von Instrumenten begleiteten Chorpartien ab. An und für sich wäre gegen diese Gruppierung nichts einzuwenden, sobald man sich fürs erste mit

---

[1] „*χρώμασι καὶ σχήμασι* (cf. die Anmerkung bei SUSEMIHL, S. 215!) — *μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ ποιοῦνται*" (1447).

[2] „*ἢ δὲ μόνον τοῖς λόγοις ἢ τοῖς ψιλοῖς μέτροις*" (ebenda).

[3] Wer will, kann auch hier schon, beim ARISTOTELES, den Ursprung der ‚Mischkunst"-Theorie finden. Zu beachten ist jedoch, daß sich diese Mischung nur auf die Mittel der musischen Künste bezieht, denn die „Malerei" mit in die Kombinationstheorie zu ziehen, war schon deshalb ausgeschlossen, da jenes „Malerische" der Bühne, wie wir es kennen, den Alten so gut wie unbekannt war, trotz der späteren Periakten, denn sie kannten vor allem die künstlerische Beleuchtung der Szene nicht; ihre Aufführungen fanden am Tage statt. Bezüglich der Plastik, die nach SUSEMIHL einen Übergang zu den orchestischen Künsten vermitteln soll, siehe dessen erwähnte Anmerkung auf S. 215.

[4] *ῥυθμὸς καὶ μέλος καὶ μέτρον.*

dem sehr äußerlichen Einteilungsprinzip der Mittel zufrieden gibt. Aber die dem Ganzen vorausschwebende literarische Theorie bricht auch hier sofort durch: Unter der Lesepoesie, der Darstellung, welche allein das Mittel des Wortes anwendet, erscheinen bei ihm neben den sokratischen Dialogen auch die Mimen des SOPHRON und XENARCHOS, die neue dramatische Prosaburleske. Nebenbei bemerkt, hat ARISTOTELES sehr richtig gefunden, daß dies äußere Mittel der Form eine Kunst als solche noch nicht ausmache, sondern vielmehr nur die inhaltliche künstlerische Darstellung (*μίμησις*), denn wenn auch EMPEDOKLES in Versen geschrieben habe, sei er deswegen noch nicht *ποιητής*, sondern bleibe, was er war und ist, Physiolog, Naturphilosoph, wie HERODOT Historiograph geblieben wäre, auch wenn er in Versen geschrieben hätte.

Nachdem er so mit Hilfe eines einheitlichen Prinzipes eine Klassifikation der Künste durchgeführt hat, liegt ihm nun doch wiederum daran, gewisse Beziehungen unter den einzelnen, so getrennten, Kunstarten festzustellen und daher auch andere Gesichtspunkte der Einteilung geltend zu machen, und er zieht darum Richtungslinien noch extra von links nach rechts durch das bereits gesonderte Gefilde quer hindurch. Als Maßstab für eine weitere Teilung führt er die moralische Bewertung der dargestellten Objekte ein. So unterscheidet er Kunstgattungen danach, ob sie edlere, schlechtere oder gewöhnliche (*καθ' ἡμᾶς*) Charaktere darstellen, gewinnt so zwei Gattungen von Malern, aber auch einen Unterschied zwischen Tragödie und Komödie. In dieser Hinsicht fallen Epos und Tragödie, SOPHOKLES und HOMER aber in ein und dieselbe Klasse.

Eine dritte Einteilung gewinnt er in Rücksicht auf die Art und Weise, in der der Künstler selbst die Nachahmung vollzieht: ob er nur berichtet oder die dargestellten Personen selber als handelnd und wirkend vorführt (*ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*), wodurch sich Epos und Lyrik vom Dramatischen unterscheiden,[1] HOMER

[1] pag. 1448, 1449 (Kap. 3, 5, 6). — Man vergleiche dazu die in historischer Hinsicht interessante Stelle in PLATOS Republik, pag. 393 (III, c. 6—7). Dieser unterscheidet in der „Dichtung" die einfache referierende Erzählung von der „nachahmenden", die er schon da findet, wo ein Epiker, z. B. HOMER, seine Personen in direkter Rede anführt. Das ist ihm „Nachahmung", denn „einem andern sich in Stimme und Gestalt ähnlich machen, heißt aber doch den nachahmen, dem man sich ähnlich macht". (*Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ*

auf die eine, aber SOPHOKLES mit ARISTOPHANES zusammen auf die andere Seite gestellt werden.

Mit dieser letzteren Systematisierung nähert sich ARISTOTELES bereits bedeutsam der richtigen Auffassung, dem tatsächlichen und fundamentalen Unterschiede zwischen Dichtkunst und Dramatik, als dem wesentlichen Gegensatze von *ἀπαγγέλλειν* und *πράσσειν*, *ἐνεργεῖν*, der berichtenden und agierenden Darstellung. Allein er führt dies Prinzip nicht bis zur letzten Konsequenz durch, denn die konkrete theatralische Aufführung (*ὁ τῆς ὄψεως κόσμος*), von der aus die Wegscheidung weiter zu verfolgen wäre, bleibt in der Folge nicht mehr als Angelpunkt bestehen, sie gehört ihm wohl zu einem charakteristischen Bestandteile der Tragödie,[1] aber — und das ist zuletzt das Entscheidende — nur als ein adhärierendes Element, als sekundäres Moment in der Hauptgattung der Dichtkunst, sie gilt ihm nur von gleichem Werte wie die musikalische Komposition und das sprachliche Metrum. Letztere beiden Merkmale aber verbinden sie als Vergleichsmoment wieder nur um so inniger mit den spezifischen Dichtungsgattungen der Alten. Die pure Erwähnung der Tatsache, daß zur Dramatik auch die Aufführung als notwendiges Charakteristikum gehöre, reicht also an und für sich noch nicht bei ihm aus, der dramatischen Kunst eine wesentliche Stellung in der Klassifikation der Künste einzuräumen. Die Konzeption ist ihm die Hauptsache, die eigentliche Kunst, die Opsis, nur eine der sechs charakteristischen Bestandteile der Tragödie, und als ersten stellt er die „Fabel" (*μῦθος*) hin, die wiederum die Gattungen Epos und Drama nur um so enger miteinander verbindet, so, daß auch er, wie PLATO, von HOMER sagen kann, dieser habe nicht nur schöne, sondern wahrhaft dramatische Darstellungen gedichtet.[2]

Er kommt somit auf folgenden Standpunkt hinaus: „Was die wesentlichen Bestandteile anlangt, so sind gewisse von ihnen

---

ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαί ἐστιν ἐκεῖνον ᾧ ἄν τις ὁμοιοῖ;) Hierbei fließen ihm die Kategorien Epos und Drama zusammen; wenn man im Epos die referierenden Worte des Dichters wegließe und nur die Wechselrede stehen ließe, habe man — die Tragödie. Die Ansicht, daß ein Epiker auch in Stimme und Gestalt nachahme, ist vom rhapsodierten Epos hergenommen.

[1] pag. 1450 (Kap. 6).

[2] „*μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν.*" (pag. 1449, Kap. 4). cf. die Anmerkung SUSEMIHLS S. 276.

beiden Dichtungsarten gemeinsam, gewisse andere aber der Tragödie eigentümlich, und wer daher bei einer Tragödie zu beurteilen vermag, ob sie gut oder schlecht ist, der kann es auch bei einem Epos, denn alles, was zu einem Epos gehört, findet sich auch in der Tragödie, aber nicht alles, was zu einer Tragödie, auch im Epos".[1] „Das Theatralische ist zwar von hohem Reiz und großer Wirkung, aber es liegt am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am wenigsten ihr an. Denn einerseits muß die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben, und nach der andern Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffekte mehr in der Hand des Theatermeisters als in der Dichtkunst". Damit ist die rein literarisch-poetische Theorie besiegelt.

Interessant ist die polemische Auseinandersetzung, die ARISTOTELES hinsichtlich der Bewertung der tragischen Kunst gegenüber dem Epos anstellt. „Ob die epische Darstellung höher steht oder die tragische, ist eine wohlberechtigte Frage". Unter Hinweis darauf, daß die dramatische Darstellung die Möglichkeit zu „plumpem" (*φορτικός*) Outrieren gestatte — „MYNNISKUS nannte deshalb den KALLIPIDES einen Affen" — wollten manche die Tragödie überhaupt für eine plumpere, daher untergeordnete Kunst erachten als die epische. Die letztere sei „für ein edleres und feineres Publikum (*πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς*), welche der schauspielerischen Gesten nicht bedürfe, die tragische aber für ein gemeines und ungebildetes" (*φαύλους*). ARISTOTELES widerlegt diese Ansicht, indem er darauf hinweist, dieser eventuelle Vorwurf treffe gar nicht die Kunst des Dichters, sondern die des Schauspielers allein, und das Übertreiben käme obendrein nicht allein bei der Tragödie, sondern auch beim rhapsodischen Vortrage von Epos und Lyrik vor. Man dürfe also aus dem Umstande überhaupt, daß eine Kunst durch körperliche Bewegungen dargestellt werde, nicht einen Maßstab schmieden, nach dem sie als minderwertig erkannt werde, denn dieser Vorwurf träfe alsdann sowohl die gesammte Orchestik, als auch ganz besonders gerade diejenige Kunst selbst mit, die eben nach jenem Maßstabe als die vornehmere gelten solle — das

[1] *καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.* pag. 1449, Kap. 5.

Epos! Somit ist wiederum die Dramatik als „Poesie" von der Darstellung isoliert und der Dichtung angegliedert, und wiederum kommt er darauf zurück, daß die wesentlichen Eigenschaften der Tragödie, genau wie beim Epos, bereits in der schriftlichen Fixierung durch das Manuskript beruhen: „Übrigens tut eine Tragödie auch ohne alle mimische Aktion bereits ihren Dienst ebenso wie ein Epos, denn schon beim bloßen Lesen und Vorlesen wird offenbar, was an ihr ist".[1]

In diesem Satze und der vorausgehenden Stelle aus Kap. 5 liegt der Kernpunkt der aristotelischen Theorie: Die Auffassung, daß die dramatische Kunst eine besondere Spezies der Dichtkunst ausmache, ist somit konsequent durchgeführt und erhält dann auch die Prävalenz in seinem gesamten Systeme der Kunst. Und gerade hieran knüpft, wie wir im folgenden sehen werden, auch LESSING an.

§ 3

Gehen wir nun zu jener anderen Ansicht über, von der wir gesagt haben, daß sie ebenfalls in der aristotelischen Poetik zu finden sei, die Ansicht, daß die dramatische Kunst durch die Darstellung der Handlung selbst von der nur referierenden, erzählenden Kunst, also der Dichtkunst, hinausgeführt auf das prägnante Beispiel des Epos, fundamental geschieden sei. Wir finden diese Ansicht in doppelter Weise bei ihm vertreten, sowohl in systematischer Begründung wie in genetischer.

1. ARISTOTELES sagt in Kap. 3, im Zusammenhange mit der bereits oben angegebenen dritten Art der Einteilung der Künste, nämlich der, welche den Unterschied zwischen berichtender oder handelnder Mimesis macht, folgendes: „Manche behaupten daher auch, daß die beiden von ihnen (SOPHOKLES und ARISTOPHANES) gepflegten Dichtarten deshalb beide Drama genannt würden, weil beide ihre Personen unmittelbar als Handelnde darstellen."[2] Wer

[1] „*ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία. διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν*". — 1462. (Kap. 26). — Es ist zu bemerken, daß auch wir nicht die Ansicht daraus folgern, A. wolle „die Tragödien mehr zum Lesen als zum Sehen geschrieben haben", auch wir können VAHLEN (cf. die Anm. 76 bei SUSEMIHL) in der Auffassung dieser Stelle nur zustimmen, wie ja schon oben ausdrücklich angeführt wurde, daß A. die „Aufführung" als ein zur Tragödie wesentlich gehöriges Element ansieht.

[2] „*ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας.*" 1448. (Kap. 3).

sind nun diese „manche“? ARISTOTELES nennt ihre Namen nicht; und bedauerlicherweise ist hier obendrein noch eine Lücke im Texte. Es ist zu beklagen, daß wir weder ihre Namen noch ihre Schriften kennen, die Laune des fatum libellorum hat sie uns nicht überliefert. Wären sie neben den Schriften des ARISTOTELES erhalten geblieben, die Lehre von der Tragödie hätte im Abendlande vielleicht ein ganz anderes Gesicht bekommen. Aber: „Wie wär's, wenns anders wär'?“ — über welches Thema FECHNER ja einst launig philosophiert hat.

ARISTOTELES knüpft an obige Worte nur die Mitteilung an, daß die Dorer die Erfindung der Tragödie, die Megarer die der Komödie für sich in Anspruch nähmen, aus Gründen, unter denen für uns vor allem jener etymologische von Wert ist: nämlich der, daß im dorischen Dialekte „handeln“ *δρᾶν* heiße, im attischen dagegen *πράττειν*. Der Begriff für die Kunstgattung „Drama“ komme daher von *δρᾶν* her.

Wir können daraufhin wohl, ohne allzu kühn zu vermuten, annehmen, daß neben der Platonisch-Aristotelischen Ansicht in Hellas bereits die entgegengesetzte Theorie vertreten wurde, nämlich die, daß man der dramatischen Kunst, als der *μίμησις* der lebendigen Handlung, eine von dem bloß referierten Ereignis prinzipiell unterschiedene Stellung eingeräumt habe; ARISTOTELES hat diese Theorie zwar erwähnt, jedoch die Fäden nicht weiter gesponnen und verwebt.

2. Vor allem aber ist wichtig sein Hinweis auf die Entstehungsgeschichte der dramatischen Kunst, auf ihre ethnische Entwickelung aus dem „Tanze“. „Denn auch die Tänzer stellen Charaktere, Affekte und Handlungen dar, und zwar tun sie es durch Ausprägung der Rhythmen des bewegten Menschenkörpers“.[1] Aus dem Rhythmus aber haben sich die Versmaße entwickelt:[2] „Denn daß die Versmaße nur besondere Arten von Rhythmen sind, liegt zutage — da man also schon von Anfang an die erforderliche natürliche Anlage besaß und dieselbe in sehr hohem

[1] „*αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμεῖται χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).*“ 1447. (Kap. 1).

[2] „*τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι, φανερόν — ἐξ ἀρχῆς πεφυκότες καὶ αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.*“ 1448. (Kap. 4).

Grade ausbildete, so entsprang endlich die wirkliche Poesie aus den anfänglich rohen Stegreifversuchen" und: „auch der Ursprung der Tragödie lag in gewissen rohen Stegreifversuchen, nicht minder der der Komödie." [1]

Wo sind nun diese Stegreifanfänge zu suchen? ARISTOTELES gibt bei Gelegenheit der eben erwähnten Polemik an, daß die Dorer den Namen Komödie nicht von *κωμάζειν*, umherschwärmen, sondern von den Komen, wie sie die außerstädtischen Ortschaften nennen, welche bei den Athenern Demen heißen, weil ihre Darsteller, (einst) seitens der Städter gering geachtet, in den Komen umhergezogen seien." Diese vagierenden Komödianten waren die sozial mißachtete Klasse der Possenreißer („Mimen"), Jongleure, Akrobaten und Darsteller der Volksburleske, eines freien dramatischen Produktes, das neben der offiziellen, d. h. kultischen und daher hochgeachteten, Dramatik einherging, aber bereits existierte, ehe die letztere sich entwickelte und erst später — z. B. durch den genannten SOPHRON — zu höheren Formen ausgestaltet wurde, die ihm dann sogleich „literarischen" Wert verliehen und auch sie zur dialogischen Lesepoesie — cf. die oben angeführte Rubrizierung des ARISTOTELES — werden ließ.[2]

Die Tragödien jedoch hätten sich aus den phallischen Liedern entwickelt, also Spottliedern, die bei den Phallus-Prozessionen anläßlich von Dionysosfesten vom Chore gesungen wurden. Aus den Darstellungen der Chöre also, und nicht vom *ποιητής*, her entwickelte sich auch nach ARISTOTELES, aus der freien Volksdramatik nach Meinung der „anderen", das Drama. Im Grunde genommen, ist der Stamm hier ein und derselbe, nur die Zweige, die die Phylogenie hier angibt, differieren. Das „Wort", worin die Dichtkunst ihr Wesen begründet hat, erscheint also auch hier nur als das Akzessorische zum Dramatischen und nicht umgekehrt; es kam als „Stegreifdichtung" zur primitiven Dramatik hinzu — und

---

[1] „*γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία.*" 1449. (Kap. 4.)

[2] Darüber R. HIRZEL a. a. O. S. 20—25. — Ich möchte aber der Auffassung HIRZELS, daß die Eristik das Motiv des Dialogs und damit der Komödie gewesen sei, die Mimesis als wesentliches Motiv entgegenstellen. Vagierende Dorfkomödianten erzielen ihre Wirkung bei ihrem Publikum weniger durch geistreichen, schlagfertigen Dialog als durch drastische Darstellungen. Bei den feiner gebildeten Städtern war das eher etwas anderes.

darum war der „Mimus“ in Prosa geschrieben.[1] „Viele Umwandlungsstufen“ (πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία) hat die Tragödie durchgemacht, ehe sie im alten Hellas ihre eigentliche Kunstform erreichte, und von der Entwickelung des letzten Stadiums erfahren wir von ARISTOTELES, daß zuerst nur ein „Schauspieler“ vorhanden gewesen sei, durch ÄSCHYLUS zwei und durch SOPHOKLES drei eingeführt seien und durch ersteren der Anteil des Chores soweit verändert wurde, daß dem Dialoge die erste Stelle eingeräumt wurde. Das ist zwar genugsam bekannt, aber ebenso wichtig, wieder erwähnt zu werden. ARISTOTELES selbst hat auch diese bedeutsamen genetischen Gesichtspunkte nicht weiter theoretisch verfolgt, denn die literarische Auffassung prävalierte nun einmal bei ihm; daher ist es ihm genug, dieser Dinge bloß Erwähnung getan zu haben, vielmehr legt er fernerhin auch in seiner eigenen Darstellung der Entwickelung des Dramas auf die Ent-

[1] „In diesen Komödien des sizilischen Dichters kann aber, wenn die ihn betreffende, über den Chor gänzlich schweigende Überlieferung uns nicht täuscht, der letztere nicht in dem Maße hervorgetreten sein, wie dies in der älteren Tragödie und zum Teil in der altattischen Komödie der Fall war, und mag leicht nur da, wo der Gegenstand ihn forderte oder eine Würze durch Gesang und Tanz nötig schien, Verwendung gefunden haben. Desto freieren Spielraum hatte der Dialog sich zu entwickeln. So erklärt es sich, daß wir denselben bei EPICHARM bereits auf einer Stufe finden, die er in der Entwickelung der Tragödie erst mit SOPHOKLES erreicht hat: denn was uns bei AISCHYLUS noch nicht, bei dem jüngeren Dichter aber öfter begegnet, daß die Personen im Eifer der Unterredung eine der anderen nicht einmal einen vollen Vers gönnt, sondern daß sie sich darum gewissermaßen reißen und jede schließlich nur einen Teil behält, dieses Mittel — die sogenannten ἀντιλαβαί — das so sehr dazu dient, die Lebendigkeit des Gesprächs zu erhöhen, hatte der alte sizilische Dichter sich bereits zu Nutze gemacht.“ — HIRZEL, S. 22. — Man muß für diese Beobachtung HIRZEL sehr dankbar sein, denn man wird unschwer erkennen, daß hier nicht nur die persönliche Genialität EPICHARMS die frühe Erscheinung der ἀντιλαβαί verursacht hat, sondern die freiere Kunstform der unmittelbaren Darstellung. Die nicht-kultische freie Volksdramatik entstand unter anderen Bedingungen als die offizielle. Letztere erwuchs aus der Orchestik der Dionysos-Feste, der choreutische Tanz war der Keim und Kern, aus dem sich in allmählicher Höherentwickelung die Darstellung zum Dialog, Trialog u. s. w. entwickelte. Dort aber war der Tanz eventuell nur Beigabe, die Hauptsache aber die dramatische Personendarstellung. Und darum konnte auch, in der Mimesis des natürlichen Lebens, der rasche, natürliche Dialog um so früher zum Vorschein kommen, als in der pathetischen Tragödie, die erst allmählich zu menschlich-natürlichem Inhalt und dementsprechender Form sich zu entwickeln vermochte.

wickelung der Sprachformen, der Metren, das Schwergewicht, so daß die Auffassung der dramatischen Kunst als einer Dichtart schon dadurch wieder Rückhalt gewinnt. Aber trotzdem darf immerhin gesagt werden, daß in seiner Schrift ebenfalls die Elemente zu einer anderen Auffassung und Systematisierung des Dramatischen enthalten sind. Wenn nicht der Philosoph selbst sich zu ihr bekennen wollte, so hätte doch die spätere Ästhetik, die ununterbrochen ihre Weisheit bei ihm holte und weiter trug, darauf aufmerksam werden und sie prinzipiell weiter verfolgen können. —

§ 4

Bezüglich der Subordination der dramatischen Kunst unter die „Dichtkunst", die in der Aristotelischen Poetik als überwiegende Ansicht vorherrscht, möchte ich jedoch noch einige unmaßgebliche Bemerkungen hinzufügen, welche die Ansicht des ARISTOTELES zwar nicht rechtfertigen, aber doch wenigstens begreiflicher erscheinen lassen und — wenn das Wort verstattet ist — entschuldigen. Als unmaßgeblich aber bezeichne ich sie schon darum, weil solches, meiner Ansicht nach, schließlich doch nur vor dem Forum von Altertumsforschern vom Fache seine Kompetenz erhalten kann. Immerhin — sub omni reservatione et captatione benevolentiae — will ich einige Andeutungen nicht zurückhalten.

Zuerst: ARISTOTELES war Forscher; die Gelehrtenstube war sein Heim, nicht die Agora, von der schon PLATO sich in sein Reich der Ideen zurückgezogen hatte, und wie von der Agora, so wohl auch vom Theatron. Die Abkehr von den Massen und ihren Tummelplätzen war den griechischen Aristoi eine innere Notwendigkeit geworden, wie entgegengesetzt dem genialen Fanatismus des SOKRATES der Verkehr mit allem möglichen Publikum ein Bedürfnis seiner innersten Natur gewesen war;[1] aber PLATO und ARISTOTELES besaßen diesen populären Zug nicht mehr. Nicht alle Lebensanschauung verträgt den Verkehr mit den Massen, die Aristokratie der Gesinnung wie die der Lebensstellung[2] erwirkt und motiviert

[1] cf. HIRZEL a. a. O. S. 69 u. f.

[2] NIETZSCHE macht in seiner historischen Skizze über die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (W. W. Bd. XI) auf die Unterschiede der aristokratischen oder anti-aristokratischen Abstammung der alten Philosophen aufmerksam. Der „Plebejer" Sokrates kommt dabei natürlich sehr schlecht weg, denn gegen diesen hat er nun einmal eine einseitige prinzipielle Abneigung.

auch eine gewisse Lebensführung. Das trat bei PLATO geradezu als Tendenz auf und konnte sich vor allem in demokratischen Staatsformen ausbilden. Sehen wir doch schon lange vor PLATO und seinen Athenern, noch vor den Perserkriegen, in HERAKLIT einen einsamen Charakterkopf, der seinen ephesischen Landsleuten gegenübersteht, wie etwa SCHOPENHAUER gewissen hegelianisch-demokratischen „Volks"-Politikern von Anno 1848 und 1849, ein Mann nicht nur von aristokratischem Blute, sondern als „Philosoph" von überlegenem geistigen Blicke, aus dem seine traditionelle „Misanthropie" und „Melancholie"[1] als Ausdruck selbstbewußter aristokratischer Gesinnung resultierte. Von ihm geht die Anekdote, er habe, als man ihm den Auftrag erteilen wollte, neue Gesetze für den Staat zu entwerfen, schroff abgelehnt: „Die Stadt sei durch verhängnisvolle Politik bereits zugrunde gerichtet". Und: „Lieber will ich mit Kindern spielen, als mit euch miserablen Kerlen Politik treiben"[2] — Die Aristoi des Geistes, so weit sie nur Gelehrte und Denker waren, zogen sich von den Massen zurück in intime Zirkel, das Theater aber galt als die Stätte der Massen. Und das Theater war auch zugleich die Stätte eines Götterkultus, dem die Aufklärung der gebildeten Welt bereits fern stand. Wenn Kunst und Kult in der Gegenwart als lebendig uns umgeben, unterscheiden wir nicht so leicht beide voneinander; auch viele Aufgeklärte unserer Zeit meiden den Besuch der Kirchen, obgleich sie wissen, daß ihnen dort auserlesene Musik im Kulte geboten wird. Ich kann hier wiederum auf das verweisen, was ich gelegentlich der Stellungnahme PLATOs zu den bildenden Künsten gesagt habe.

Wir haben ja soeben von ARISTOTELES selbst gehört, daß es zu seiner Zeit Leute gab, die die theatralische Kunst nicht für recht gentlemanlike erklärten, eben der darstellerischen Form wegen, die „ein edleres und feineres Publikum nicht bedürfe" (*οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων*). Die Gebildeten — das Wort im guten und weniger guten Sinne genommen — die *ἐπιεικεῖς*, mögen daher

---

[1] Von DIOGENES LAERTIUS berichtet. cf. die folgende Anmerkung.

[2] DIOGENES LAERTIUS, Lib. IX, 1: „*ἀξιούμενος δὲ καὶ νόμους θεῖναι πρὸς αὐτῶν ὑπερεῖδε διὰ τὸ ἤδη κεκραιῆσθαι τῇ πονηρᾷ πολιτείᾳ τὴν πόλιν*:" „*τί, ὦ κάκιστοι, θαυμάζετε; ἢ οὐ κρεῖττον τοῦτο ποιεῖν ἢ μεθ' ὑμῶν πολιτεύεσθαι;*" — die Ephesier waren nämlich in ihrer republikanischen Gesinnungstüchtigkeit zu dem Grundsatze gelangt: „*Ἡμέων μηδεὶς ὀνήιστος ἔστω.*— Das rechtfertigt denn doch den Standpunkt der Philosophen. —

bereits in jenen Tagen in größerer Anzahl mehr Freunde der zurückgezogenen Lektüre gewesen sein.[1] Auch die Mode mag bei einem Teile der „Gebildeten" — und solche zierten schon damals die Welt! — mit ihr Spiel getrieben haben. Die Bücher waren kostspieliges Material, und die noblere und feinere Minorität will ja zu allen Zeiten nicht nur durch die „Bildung", sondern auch durch den „Besitz" sich von den Massen unterscheiden. Gerade ihnen muß nun der Philosoph, der vorurteilsfrei und mit warmen Herzen für echte und edelste Kunst eintritt, extra versichern, daß die Tragödie schon bei der Lektüre sich als hohe Kunst offenbare. Aber die Flucht zur Lektüre als eine Flucht vor den Massen steht im Vordergrunde, wenigstens ist sie bei den ernst zu nehmenden Epieikeis allein in Betracht zu ziehen. Es gibt ja noch immer Leute, die sich das Theater der Alten nur mit „edlen, schönen und stolzen" Griechen besetzt denken — aber man erinnere sich doch der Beispiele, die ARISTOTELES von Kulissenreißereien[2] anführt — auf wen wirkten diese? Und man denke doch auch daran, daß dasselbe hochedle Publikum auch das der Komödie war und — lese den ARISTOPHANES, lese bei ihm nach, womit sich Leute von Stand und Ansehen unter Umständen vor der johlenden Menge von der Bühne herab apostrophieren lassen mußten,[3] alsdann wird man für den rein literarischen Standpunkt psychologische Milderungsgründe haben. Die Lektüre der Dramen war nicht nur üblich und Mode, sondern sogar bevorzugt; und wenn man in geselligen Zirkeln über sie debattierte, war das Buch ohnehin ein willkommenes Auskunftsmittel. Es mußte wohl schon des Agons wegen den maßgebenden Leuten zum Studium vorliegen.

Wie viel mehr war aber ein Forscher von der Art des ARISTOTELES auf das bloße Buch angewiesen. Wir bewundern noch heute

[1] R. HIRZEL weist in seinem genannten Werke I, S. 213 auf einen schon zur Zeit PLATOS „immer mehr aufkommenden Geschmack am Lesen von Dramen" hin.

[2] GALLIUS erzählt ein solches Stückchen aus der Zeit des DEMOSTHENES: Der Schauspieler POLOS brachte in der Aufführung der Sophokleischen Elektra an Stelle der Urne, die die Gebeine des Orest enthalten sollte, jammernd die Urne mit den wirklichen Gebeinen seines eigenen kurz vorher gestorbenen Sohnes auf die Bühne. Und BURCKHARDT, dem wir es entnehmen (III, 258) setzt zu diesem Rührungstric ironisch hinzu: „Man müßte nur noch wissen, ob die Sache nicht vollends vorher in Athen herumgesagt war."

[3] Als beliebiges Beispiel siehe die Anrede des Trygäos an die Prytanen in der Eirene des ARISTOPHANES (ed. BERGK, Vers 887 u. f.).

dankbar seine gründlichen und umsichtigen Studien; wie hat er gesammelt und abermals gesammelt, um, dem induktiven Zuge seiner Forschernatur zu genügen, aus möglichst zahlreichem Materiale, immer vergleichend, das Gemeinsame und aus diesem das Wesentliche zu gewinnen! Wie er für seine politischen Schriften die Verfassungen von einer großen Zahl von Städten und Staaten zusammentrug, so war für seine umfassenden dramaturgischen Studien, namentlich für die Historie, das Pergament allein der Bronnen, aus dem er schöpfen mußte, also wurde ihm das Buch unmittelbares Studienobjekt, aus dem die lebendige Kunst zu ihm sprach. Mit solchen Studien war er über die bloße ὄψις hinausgewichen, die sorgsame Analyse so vieler und verschiedener Kunstwerke wies ihn immer auf das Buch zurück. Und so brachte es also schon der Gang seiner Forschung mit sich, daß ARISTOTELES den Schwerpunkt seiner Arbeit im Manuskripte suchte, ja wohl suchen mußte — und der Einfluß, den diese Betrachtungsart auf die Betrachtung selbst, auf seine systematische Theorie ausübte, wird somit erklärlicher. Beide Momente, die Zurückziehung auf die Gelehrtenstube, womit er nur dem Zuge vieler Zeitgenossen folgte, und die Methode seiner Forschung motivieren seinen rein literarischen Standpunkt gegenüber der dramatischen Kunst.

Zweitens aber möchte ich darauf hinweisen, daß das aristotelische System der Künste auch in Hinsicht auf das Material, wie es sich ihm zu jener Zeit darbot, erklärlicher wird. Denn die Dichtkunst, als Kunst des Wortes, war im alten Hellas von der Kunst der Darstellung durchaus noch nicht in dem Maße geschieden, als wie wir es kennen. Wenn auch, wie wir gesehen haben, die Dichtkunst bereits zur „Literatur" geworden war und auch schon die dramatischen Texte nur als Gegenstand der Lektüre gelten konnten, wie die dialogischen Schriften der Philosophen, in ihrer öffentlichen Erscheinung waren Epik, Lyrik und die Dramatik noch nicht in dem Maße getrennt, wie in unserer Zeit, denn noch war der öffentliche Vortrag ihnen allen gemeinsam. Uns ist Lyrik und Epik ausschließlich durch die Lektüre gegeben und der mündliche Vortrag — man denke an den verstorbenen E. PALLESKE, an REUTER-Vorlesungen, vor allem aber an WILHELM JORDAN, der Dichter und Rhapsoden in einer Person glücklich vereinte — nur zur Ausnahme geworden, die hier nicht in Betracht kommen kann. Bei den Hellenen aber war trotz aller Lektüre der Gebildeten, die alte Art,

Lyrik und Epik aus dem Munde der Sänger zu empfangen, im Volke noch lebendig genug, hatte ja ehedem selbst EMPEDOKLES im bunten Gewande mit dem Kranze auf dem Haupte seine Philosophie in Versen öffentlich vorgetragen. So erklärt es sich, warum ARISTOTELES Lyrik[1] und Drama unter dem Gesichtspunkte einer gemeinsamen Kunst sehen konnte, und Dithyramben und Nomen mit Tragödie und Komödie zusammen als eine künstlerische Einheit hinstellt, die sich durch Tanz, wie Gesang, Instrumentalmusik und Vers als gemeinsame Mittel ergibt. Und außerdem stand gerade die genannte Gattung von Gesängen der Komödie und Tragödie äußerlich dadurch nahe, daß auch sie öffentlich bei Götterfesten vorgetragen wurden. Somit ist es leicht zu verstehen, wenn ARISTOTELES, da diese Dichtungsgattungen in schauspielerischem Gewande auftraten, sie als Verwandte des Dramas ansieht und, um Unterscheidungsgründe zu finden, diese teils in äußeren Dingen, wie Durchführung der musikalischen Komposition oder Wechsel zwischen Wortgesang und nur rezitiertem Worte, teils in inneren Formen des Manuskriptes sucht. Und so konnte ARISTOTELES, vom Standpunkte seiner Zeit aus ganz richtig, gegen die Herabsetzung der Dramatik und des Epos den bereits oben angeführten Einwand erheben, daß von dem Vorwurfe eventueller plumper Kulissenreißerei auch Epos und Lyrik getroffen werden könnten. Durch die gemeinsame Verwendung des darstellerischen Mittels lag daher die eigentliche „Dichtung" noch nicht so offen und so scharf charakterisiert geschieden von der Dramatik wie auf späterer Stufe. Epische Dichtung und Drama wiesen aber noch scharfe charakteristische Formen des Inhaltes auf, an denen er sich, um innere Unterschiede zu gewinnen, daher eher halten konnte; für das Epos war ihm das Musterbild im HOMER gegeben, die Tragödie aber lag vor ihm als die einzige, fest begrenzte Form des ernsten Dramas. Daher erschienen ihm die Unterschiede zwischen epischer Länge gegenüber der fest begrenzten konzisen Form der Sophokleischen Tragödie bedeutsamer als uns, die wir hüben wie drüben eine Menge Zwischenarten haben, neben dem Prosaepos der neueren Zeit, dem Roman -- in Griechenland noch unbekannt — die Novelle, das Prosaschauspiel und Prosalustspiel, bis zur

[1] Eine ausgeprägte Lyrik in unserem Sinne gab es bekanntlich in Griechenland noch nicht.

einaktigen „dramatischen Plauderei“ herab. Und daher konnte er bei seiner Unterscheidung von Gesichtspunkten ausgehen, die heutzutage nicht mehr Geltung haben können. Wie wollte man z. B. auf solcher Aristotelischen Grundlage die Differenz zwischen einer modernen Novelle und einem Bühnenstücke, wie etwa OTTO ERNSTs „Gerechtigkeit“, bestimmen? — Uns steht Dichtkunst und Dramatik, durch die geschichtliche Entwickelung konsequent in ihrem Wesen weiter gebildet, viel deutlicher geschieden vor Augen: Die referierende Dichtung tritt als solche nur im Buche uns entgegen, wir können unter ihr keine andere Kunst mehr verstehen, als die des bloßen Wortes — im Reim oder in Prosa — jene Kunst, für die ARISTOTELES aber noch keine Benennung anzugeben wußte. Und andererseits wiederum war das Dramatische in seiner Ausprägung durchaus nicht so weit entwickelt, daß es von sich, von seiner Eigenart aus selbst den Fundamentalunterschied der Gattungen schon klar offenbart hätte. Es war reich erfüllt mit ästhetischen Elementen, die auf beiden Gebieten eine Gemeinsamkeit und Übereinstimmung aufwiesen. Die orchestischen Elemente in ihm, durch den Chor repräsentiert, die, trotz aller fortschreitenden künstlerisch-dramatischen Verfeinerung, doch immer ein Rudiment aus primitiverer Stufe bedeuten, standen der Lyrik in damaliger Form sehr nahe, und das Dramatische bot trotz aller Aktion des „Epischen“ — wie es sich damals zeigte — noch hinreichend dar.

Man denke an die langen und umständlichen Botenberichte und daran, wieviel durch sie von der eigentlichen „Handlung“ eingenommen und der Mime dem referierenden Rhapsoden ähnlich wurde; als Beispiel möge man sich des ÄSCHYLUS „Perser“ erinnern. Man vergesse auch nicht, daß bei alle dem äußerlich und öffentlich Gemeinsamen, das sich bei Epik und Lyrik, wie bei der Dramatik zeigte, die letztere durch die verhältnismäßig wenig entwickelte Bühnenkunst, durch die auch zu ARISTOTELES' Zeiten im Vergleiche zur unserigen noch primitiven Szene, sich durchaus noch nicht in der charakteristischen Weise von der abstrakten Dichtung abhob, die uns jetzt zur Einsicht steht. Zwischen dem Rhapsoden, der HOMERs Gesänge beredt und gestikulierend vortrug, und dem mit der von BURCKHARDT charakterisierten und bereits erwähnten Schwerfälligkeit der Darstellung mit Masken und Kothurn auftretenden Schauspieler, zwischen dem Chor, der zu Flöten- und Zitherklang dionysische Dithyramben sang, und dem der unter Instru-

mentalbegleitung in der Tragödie und Komödie auftrat, war der Unterschied der Kunstgattung schwerer zu erkennen; ihn nicht im Vortrage selbst, sondern höchstens in der Art des Vortrages, aber vor allem im Vorgetragenen selbst zu suchen, erscheint daher leicht verständlich. Wiederum aber ist der Dialog, eben damals der hauptsächliche Träger der „Handlung", in seiner sprachlichen Form so reich durchtränkt mit rein dichterischen Elementen, daß deren künstlerischer Wirkung ein wichtiger Teil des Gesamteindruckes zufallen mußte. Ist es nicht auffallend, daß die Komödie, wenn sie, was sie so gern tut, die Tragödie persifliert, diese vorzugsweise bei der Sprache, dem charakteristischen pathetischen Stile, anfaßt („βομβάξ, βομβαλοβομβάξ!"),[1] während bei uns ein Komiker die Persiflage mehr auf Handlungen richtet, auf posenhaftes Schwertziehen, Sichtodstechen und dergleichen.[2] Freilich meldet uns das übrig gebliebene papierne Monument der alten Komödie gar nichts von der Art, wie die Komödie solche Dinge spielen ließ, welche tragische Gesten und Attitüden z. B. ARISTOPHANES den Diener des Tragöden AGATHON in den Thesmophoriazusen kopieren ließ u. s. w. — Die Burleske wird ganz gewiß auch das darstellerische Moment nicht vergessen haben — aber beachtenswert bleibt es immer, daß der Spott sich so gut wie gar nicht gegen die Fabel und die Darstellung der Tragödie richtete, sondern, wie erwähnt, nur gegen ihre Art der Diktion; Gründe des Respekts sind dafür gewiß nicht anzuführen, denn mit den mythischen Figuren der Tragödie und selbst den Göttern sprang die Komödie toll genug um. — Daß man sich des Unterschiedes zwischen Dichtung und darstellerischer Kunst noch nicht voll bewußt war, darauf deutet auch schon das Ritual, die Organisation der Theatralik hin. Die agonale Organisation der Bühne erkannte anfangs nur eine wirkende Macht an: den Chor. Die Chöre waren allein die Kämpfer um den Siegespreis.[3] Da aber der Chor eine große Anzahl von Personen repräsentierte, konnte er auch nur summarisch gekrönt werden, d. h. nicht jeder einzelne Choreut einen Preis erhalten, sondern nur die wirksamen Oberhäupter: der Verfertiger des Textes, der ποιητής, der

[1] Thesmophor. 45 u. f. — Wenn der Therapon von der Dichtarbeit seines Herrn spricht, steht die Sprachformung im Vordergrunde.

[2] Das kann man bei jeder travestierenden Aufführung, namentlich wenn Schauspieler selbst den Spaß betreiben, leicht beobachten.

[3] cf. BETHE S. 18 u. 19.

zugleich die Regie führte, und der Choregos, der die Aufführungen ausrüstete, in guter Zeit als Ehrenamt, und zwar als recht kostspieliges. Und nur diesen beiden winkte im Wettstreite ein Ehrenpreis: dem Dichter der Epheukranz, dem Choregos die Aufstellung eines Dreifußes, auf dem sein Name, der Name des Archonten, der Phyle, mitunter auch des Stückes und seines Dichters aufgezeichnet wurden — nicht aber dem Schauspieler. Die Schauspielkunst wurde als solche demnach noch nicht als so wesentlich geachtet, daß sie auch ihrerseits eine besondere Anerkennung verdiente. Erst später — nach BETHE um 452 — nimmt auch der Protagonist am Agon mit Teil, und wiederum noch später, erst in Zeiten des künstlerischen Niederganges, kam in der Antike auch der Personenkultus mit Schauspielern auf.

Ich möchte zuletzt im Anschluß an vorher Erwähntes noch auf einen rein sprachlichen Punkt in der Poetik des ARISTOTELES aufmerksam machen, freilich mit besonderem Nachdruck betonen, daß es sich dabei nur um eine Laienansicht handelt, über deren Richtigkeit zu entscheiden nur der Philolog von Fach kompetent ist. Ich meine die Auffassung und die Tendenz im Begriffe der Poesie, des Poeten bei ARISTOTELES überhaupt. Das Werk des Philosophen handelt, so wie es auf uns gekommen ist, vornehmlich von der „Dichtkunst"; traditionell hat man es „*περὶ ποιητικῆς*" überschrieben, und traditionell hat man das Wort, dem Inhalte entsprechend, mit „Dichtkunst", *ποιητής* denn auch sachgemäß mit „Dichter" übersetzt, und man legt diesen Worten damit zugleich den ganzen modernen Begriffsinhalt, samt theoretischen und praktischen Konsequenzen, unter. Im Griechischen jedoch heißt *ποίησις* zunächst das „Verfertigen" ganz im allgemeinen Sinne. XENOPHON z. B. gebraucht das Wort *ποιητής* in weiter Bedeutung als „Erfinder": *τῶν πρὸς τοὺς πολεμίους μηχανημάτων*,[1] und die merkwürdigste Stelle finden wir im ersten Kapitel des zehnten Buches der platonischen Republik. Hier, wo PLATO seine seltsame Bewertung der künstlerischen Mimesis entwickelt, am Beispiele des Stuhles, der als Idee einzig existiert, in der Sinnenwelt mehrfach, sowohl als reales Produkt menschlicher Tätigkeit, als auch als bloßes künstlerisches Scheinbild, von der Hand des Malers ausgeführt, hier werden die Ausdrücke: *ποιητής*, *ποίησις*, *ποιεῖν* in der

[1] Cyr. I, 6, 38.

mannigfachsten Bedeutung durcheinander gemischt: der Tischler als *κλίνης ποιητὴς* ist synonym mit *δημιουργός*, Handwerker, Verfertiger, der Maler (*ζωγράφος*), der „alle Erdprodukte, alle lebenden Wesen, alles übrige sowohl als auch sich selbst, Erde, Himmel, Götter, alles im Himmel und im Hades unter der Erde" bildet (oder bilden kann, *ἐργάζεται*) dieser „Wundermann und Tausendkünstler" (*θαυμαστός, σοφιστής*) ist *δημιουργὸς* und *ἁπάντων ποιητής*. Und wenn nun der Entscheid darüber gefällt wird, wo eigentlich die *ποίησις*, der Poietes und wo die Mimesis stecken soll, da hat Gott den Stuhl als ideelles Urbild geschaffen, *ἐποίησε*, ist er *κλίνης ποιητὴς οὕτως οὔσης*, und, wie hervorgehoben wird, mit Recht, weil er von Uranfang an dieses Ding und alle anderen geschaffen hat (*ἐποίησε*); der Tischler ist der Handwerker (*δημιουργὸς*), und der Maler, der Künstler!, ist nicht einmal Handwerker noch Schöpfer (*δημιουργὸς καὶ ποιητὴς*), sondern nur *μιμητής*, purer Nachbildner. So wird hier vom ursprünglichen Gesamtbegriff des Wortes *ποίησις* und *ποιητὴς* geradezu das künstlerische Schaffen isoliert und nur für die reale Schöpfung, worunter ja auch nach PLATO das Urbild gerechnet werden soll, übrig gelassen. Würden wir mit unserem einseitigen Begriff von „Poesie" und „Poet" eine dementsprechende wörtliche Übersetzung dieser Stelle vornehmen, wir würden den Sinn des Textes gar nicht herausbringen.

Der „Dichter" heißt in der früheren Sprache *ἀοιδός*, gleich unserem „Sänger" im Mittelalter und in der noch jetzt üblichen poetischen Ausdrucksweise; der Ausdruck *ποιητής*, „Verfertiger", kommt erst später auf,[1] er bekundet durch sein Entstehen den Übergang von der „Stegreif"-Produktion zur künstlerischen Konzeption, vom improvisierten oder von Munde zu Mund weiter getragenen „Lied" und „Sang", in dem Wort und Musik sich vereinten, zum Buche. Nun ist es ja zweifellos, daß bei ARISTOTELES der Begriff des „Poetes" und der Poesie sich nur auf das Künstlerische allein erstreckt — wie schon seine polemische Wendung gegen die beweist, die den EMPEDOKLES für einen Dichter halten wollten — und zwar auf die ganz spezielle musische Kunst. Ich bin aber der Meinung, daß der griechische Sprachgebrauch bei dem Begriffe der *ποίησις* einen Hinweis gibt, die Poetik des ARISTOTELES auch von einem anderen Gesichtspunkte aus zu be-

[1] PAPE, Griech.-deutsches Handwörterbuch, 3. Aufl., Artikel: *ποιητής*.

trachten, als dem der rein theoretischen Ästhetik, nämlich vom praktischen. Die Kunst im theoretischen Sinne ist die *μίμησις*, der *ποιητής* ist einer, der nachahmt; die Tätigkeit des Nachahmens bezieht sich auf alle künstlerische Tätigkeit, auf Rhythmos wie Logos und Harmonie, auf Farben wie Formen,[1] die *ποίησις* aber bezieht sich auf die Konzeption der musischen Künste allein, als die speziellen, in denen die Anfertigung eines Konzeptes obwaltet, die wir aber deshalb erst die „dichterischen" nennen. Und wenn unter solchem Gesichtspunkte alsdann Epik, Lyrik, Drama zusammenfallen und sich nur durch gewisse Einzelmomente unterscheiden, zu denen, von hier aus gesehen, die „Aufführung" als untergeordnet erst hinzukommt, so ist das verständlich. Und da der *ποιητής* als der Schöpfer, als der ursprüngliche künstlerische Urheber, auch des Dramas, gilt und gelten muß, da er im öffentlichen Urteile der eigentliche Künstler ist — wie schon aus dem Gebrauche der Preiskrönung hervorging — so gewinnt der Begriff von Poesie und Poet vielmehr eine praktische Tendenz denn eine theoretische, er bedeutet soviel wie „Verfassen" und „Verfasser" für die Kunst des Wortes, wie jetzt „Komposition" und „Komponist" für die Kunst der Töne. Und somit wird es erst recht verständlich, wenn ARISTOTELES sagt, das Theatralische (*ὄψις*) erziele zwar eine große Wirkung (*ψυχαγωγὸν*), gehöre aber am wenigsten zur Poesie und sei mehr Sache des Bühnenkünstlers (*σκηνοποιοῦ*), als des Poeten.

Und dieser praktische Gesichtspunkt gibt der aristotelischen Theorie ein erheblich anderes Aussehen als wenn wir Späteren, durch die Tradition geschult, mit der lediglich theoretischen Sonde, einem Werkzeuge, das seinen Feinschliff erst viel später erhalten hat, an sie herantreten und den theoretischen Terminus der „Dichtung", wie sie uns erscheint — nämlich als die in der Antike noch ohne technische Sonderbezeichnung existierende Kunst — sofort aus ihm herauslesen. ARISTOTELES selbst offenbart trotz aller theoretischen Unterscheidung und explikativen Untersuchung, die er vornimmt, diesen praktischen Gesichtspunkt ununterbrochen; die normative Behandlung des Stoffes ist überall sein Leitmotiv, er sagt, was der Dichter erstreben und vermeiden müsse, welche Fabeln zu wählen sind welche sprachlichen Ausdrücke, auf welche Wirkungen der

---

[1] „*οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ.*" 1447, (Kap. I).

ποιητής abzielen müsse, wie die Tragödie innerlich zu konstruieren sei und so fort. — So ward ihm sein Standpunkt durch die mannigfachsten Daten und Motive gegeben, so wird es erklärlich und verständlich, wenn er, vom Dichter ausgehend, Drama, Epos und Lyrik unter dem gemeinsamen Gesichtspunkte der Konzeption, als der „Poesie" sieht.

Die geflissentliche Scheidung der rein theoretischen Kunstlehre von der praktischen ist erst ein Werk der weiter fortgeschrittenen wissenschaftlichen Arbeit, und die Geschichte der Disziplin lehrt, wie lange beide in bunter Mischung noch durcheinander gingen, Explikatives und Normatives ineinander verschlungen, die Lehre vom „Geschmack" stets mit der „Belehrung" verschmolzen war — und es ist erst recht eigentlich KANTs Verdienst, die Tatsachen des Ästhetischen abseits von den Normen für sich gestellt zu haben; noch LESSING wie BAUMGARTEN sind da von ihm geschieden.

Wie sollte das zu Zeiten der Antike anders sein, wo so viel Wissenschaft erst nur embryonal im Keime vorhanden ist? So liegt auch die theoretische Ästhetik beim ARISTOTELES noch im Mutterschoße des Praktischen, der ποίησις, und so will — meine ich — auch die „Poetik" des Stagiriten verstanden sein. PLATO ist, in diesem Sinne genommen, der bloße Spekulant, Apagog und Dedukteur des Ästhetischen, zu ganz außer diesem liegenden, indirekten Zwecken und Tendenzen, aus ihm kann man das Niveau der systematischen Ästhetik seiner Zeit bemessen, aber auch den Fortschritt erkennen, den die praktische und nomothetische Auffassung des ARISTOTELES ergibt. Es ist daher eine Hamartie der späteren Ästhetik, in dem ARISTOTELES auch lediglich die unfehlbare theoretische Quelle zu sehen, die weiter entwickelte Theorie der Kunst aus seiner noch ungetrennten Mischung von Praxis und Theorie zu schöpfen.

Ich meine, die theoretische Dramaturgie sollte sich ihm gegenüber verhalten, wie er selbst sich zum PLATO stellte: amicus PLATO, sed magis amica veritas, und wie PLATO sich wiederum glaubte zum HOMER stellen zu müssen: *Ῥητέον, ἦν δ' ἐγώ, καίτοι φιλία γε τίς με καὶ αἰδὼς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὁμήρου ἀποκωλύει λέγειν. ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι. ἀλλ' οὐ γὰρ πρό γε τῆς ἀληθείας τιμητέος ἀνήρ, ἀλλ' ὅ λέγω, ῥητέον.*"[1] Auf schlicht deutsch: Ehr-

[1] Rep. 595 (XI, Kap. 2).

furcht vor ihm von Jugend auf — aber darum doch selbständige wissenschaftliche Forschung!

Zweites Kapitel

Batteux, Home und Sulzer

Die dramatische Kunst erhält sich von nun an fortgesetzt in der Ansicht der Ästhetiker als eine Teilgattung der Dichtkunst. Man hält im Grunde an der aristotelischen Theorie fest, doch ist bemerkenswert, daß man vor LESSING immer mehr sich bemüht, die Aufführung als wesentliches Moment der dramatischen Kunst hervorzuheben, man legt daher auf die Äußerung des ARISTOTELES, daß sich Epos und Drama durch die verschiedenen Formen der Mimesis und die konkrete Vorführung der Personen unterscheiden, größeren Nachdruck, so daß man die Dramatik immer mehr als die Kunst der Bühne ansieht. Erst LESSING kehrt wieder zur einseitigen literarischen Auffassung zurück, gibt seiner aristotelischen Exegese diese Tendenz in schroffer Entschiedenheit und vernichtet dadurch wieder, was sich als schüchterner Keim von einer modifizierten Auffassung etwa gebildet hatte.

BATTEUX gibt in der „Einleitung zu den schönen Wissenschaften" eine Einteilung der Künste, nach dem Maßstab der ästhetischen Sinne,[1] in zwei Klassen, solche, die man durch das Auge, und solche, die man durch das Ohr genieße, und rechnet somit den Tanz mit der Malerei und Plastik zu einer Gruppe; zur anderen gehören Poesie und Musik. Außerdem muß es bisweilen „Mischungen" geben: „wenn die Tanzkunst den spielenden Personen auf der Schaubühne die Gestus leiht, wenn die Musik zur Deklamation die Töne angibt, wenn der Pinsel des Malers die Szene ausziert". Allein bei aller Mischung bleiben die „Rechte" der einzelnen Kunstarten gewahrt: „Eine Tragödie ohne Gestus, ohne Musik, ohne Dekorationen bleibt immer ein Gedicht, das heißt eine Nachahmung, ausgedrückt durch abgemessene Worte."[2] Erstes Wiedersehen des ARISTOTELES!

Ein wenig modifiziert erscheint die Einteilung in seiner Schrift

---

[1] cf. Bd. I, Seite 120. „Denn die übrigen Sinne sind für die schönen Künste ganz unbrauchbar".

[2] BATTEUX, Einl. i. d. schönen Wissenschaften. 4 Bde. Deutsch von RAMLER. Leipzig 1762. Bd. I, S. 37.

„Les beaux arts réduits à un même principe“:[1] „Die doppelte Art“ — durch Auge und Ohr — „zu Kenntnissen zu gelangen, veranlaßt die erste Einteilung der Poesie, und teilt sie in zwei Gattungen. Die eine davon ist die dramatische, wo wir die vorgestellten Dinge vor unseren Augen sehen, wo wir die handelnden Personen unmittelbar selbst reden hören; die andere ist die epische, wo wir nichts unmittelbar sehen oder hören, wo uns alles erzählt wird: Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.“ Wiederum zwar der ARISTOTELES — und dazu sein Widerschein im HORAZ! — aber bereits im rechten Lichte betrachtet und mit dem Versuche, die Theorie auf die Empirie der Wirklichkeit zu stützen.[2] BATTEUX meint, man könnte aus diesen beiden Gattungen noch eine dritte machen, die vermischte, eine Gattung, in der Schauspiel und Erzählung miteinander abwechseln(!), allein das würde an der Sache nichts ändern, denn alle Regeln dieser dritten Art würden dann schon in den Regeln der beiden anderen enthalten sein. Nun kommt eine zweite Einteilung der Poesie, und zwar, in Anlehnung an das Muster des ARISTOTELES, hinsichtlich der „Beschaffenheit der Gegenstände“: „Wie es Götter, Könige, bloße Bürger, Schäfer und Tiere gibt, so gibt es auch Opern, Trauerspiele, Lustspiele, Schäfergedichte und Fabeln.“ — Wichtig ist eine Reminiszenz aus ARISTOTELES in der Einleitung des „Von dem Trauerspiele“ überschriebenen 6. Kapitels des dritten Teiles, und zwar deshalb, weil der Übersetzer und Kommentator, J. A. SCHLEGEL, eine interessante Glosse dazu gibt. „Das Trauerspiel“, sagt BATTEUX, „hat mit dem Heldengedichte die Größe und Wichtigkeit der Handlung gemein“; „und — fährt BATTEUX fort — es unterscheidet sich von demselben bloß durch das Dramatische. Die tragische Handlung sieht man, und die Handlung des Heldengedichtes wird erzählt“. Hierauf nun macht SCHLEGEL aufmerksam als die „richtigste Bestimmung von dem Wesen dieser beiden Dichtungsarten“ und fügt, im Gegensatz zu differierenden Stellen in BATTEUX' Cours des belles lettres, hinzu: „Wenn es nicht genug ist, daß die Poesie überhaupt sich in ihrem Wesen von den übrigen Künsten und Wissenschaften unterscheidet; wenn auch die verschiedenen Dichtungsarten nicht bloß durch ihr Äußerliches, sondern durch

[1] Deutsch von JOH. AD. SCHLEGEL. Leipzig 1759. S. 116—117 u. 167.

[2] „Die Menschen erlangen die Erkenntnis von dem, was außer ihnen ist, entweder durch die Augen oder durch die Ohren; denn sie sehen solches entweder selbst oder sie hören es von anderen erzählen“.

ihr Wesen, sich voneinander unterscheiden müssen: So werden nun, nachdem das wunderbare Trauerspiel, die Götteroper, erfunden worden, alle die Kunstrichter, welche ihr ihre Stelle versichern wollen, auf ein neues Wesentliches denken müssen, das sie der Epopöe zueignen können, denn nach solchen Grundsätzen gilt auch gegen sie die Frage: Macht wohl das Wunderbare die Epopöe zu dem, was sie ist? Wie? Herrscht nicht dieses in QUINAULTS Opern ebensowohl als in HOMERS Epopöen?" Nicht stoffliche Dinge, wie „Heroisches" „Wunderbares" u. s. w. sollen den Maßstab der Unterscheidung oder Zusammengehörigkeit innerhalb der „Poesie" bilden, sondern „bloß das Dramatische und Epische" und zwar jenes als Darstellung, dieses als Referat, ist der „wahre Unterschied des Trauerspiels und des Heldengedichtes". Aber, so wichtig auch der Nachdruck ist, den SCHLEGEL auf diese Stelle legt, um eine klare Unterscheidung gegenüber der sonst beliebten Verwischung der Grenzen durchzuführen, es hat dabei sein Bewenden, denn schließlich will auch er, wie BATTEUX, ein stoffliches „Wesentliches", sowohl als „Gemeinschaftliches" wie als Spezifisches mit in Betracht gezogen wissen.

HOME, den wir, wie BATTEUX als Vertreter der französischen, als Vertreter der englischen Kunsttheorie anführen wollen, verschafft uns das zweite Wiedersehen mit ARISTOTELES: „Die Tragödie und das epische Gedicht sind im wesentlichen sehr wenig verschieden; in beiden hat der Dichter denselben Endzweck: zu unterrichten und zu ergötzen, und in beiden gebraucht er dasselbe Mittel, die Nachahmung menschlicher Handlungen. Sie sind bloß in der Art dieser Nachahmung verschieden; die epische Poesie erzählt, die Tragödie stellt ihre Begebenheiten so vor, wie sie vor unseren Augen vorgehen, in der ersteren erscheint der Dichter selbst als Geschichtsschreiber, in der letzteren gibt er uns die handelnden Personen, und zeigt sich nie selbst." In einer Fußnote wird bemerkt: „Das Gespräch in dramatischen Werken unterscheidet sie so deutlich von anderen Werken der Dichtkunst, daß noch kein Kunstrichter es für nötig gehalten hat, nach irgend einem andern unterscheidenden Kennzeichen zu forschen." Er polemisiert gegen Theoretiker (BOSSU, VOLTAIRE u. s. w.), die in Nebendingen, stofflicher oder formeller Art, den Begriff des Epischen finden wollen, und fährt fort: „dieser Unterschied, der bloß die Form betrifft, kann als gering angesehen werden; aber die Wirkungen,

die daher entspringen, sind keineswegs gering, denn was wir selbst sehen, macht einen stärkeren Eindruck, als was wir von anderen hören. Ein episches Gedicht ist eine Geschichte, die von einem andern erzählt wird; Begebenheiten und Zufälle, die sich auf dem Schauplatze zutragen, fallen unter unsere eigne Beobachtung, und werden außerdem durch die Vorstellung und die Gebärden sehr belebt, die viele Gesinnungen ausdrücken können, welche die Sprache nicht erreicht."

Die letzten Worte sind besonders wichtig, sie nähern sich bedeutsam der richtigen Theorie. Allein HOME biegt wieder um, der nächste Satz lautet also: „die dramatische Poesie hat noch einen anderen Vorteil, der von der Vorstellung ganz unabhängig ist. Das Gespräch macht einen tieferen Eindruck als die Erzählung; weil im ersteren die Personen ihre Gesinnung selbst ausdrücken, die wir in der letzteren erst durch einen dritten erfahren. Deswegen macht es ARISTOTELES, der Vater der Kunstrichter, zu einer Regel, daß im epischen Gedichte der Dichter jede Gelegenheit ergreifen muß, seine Person selbst aufzuführen, indem er den erzählenden Teil so kurz macht, als es nur möglich ist.[1] HOMER hat die Vorteile dieser Methode vollkommen gekannt, und seine beiden Gedichte sind in einem großen Teile dramatisch." Und damit ist die Konfusion wieder hergestellt. Das „Dramatische" be-

[1] Elements of criticism. Bd. II, Kap. 22; deutsch von MEINHARD, 1786. II, S. 401—403. — Die Stelle des ARISTOTELES, auf die HOME verweist, ist die auf pag. 1460 (Kap. 24) stehende: „HOMER aber ist, wie in so vielen anderen Stücken, so namentlich auch darin des Rühmens wert, daß er allein von seinen Kunstgenossen sich dessen wohl bewußt ist, was der epische Dichter selber tun muß. Ein solcher muß nämlich in eigner Person möglichst wenig vortragen, denn so weit er dies tut, ist er ja kein eigentlich nachahmender Darsteller" u. s. w. HOME übersieht ganz, daß ARISTOTELES hier ausschließlich nur vom Epiker spricht, also der ganze Passus sich nur auf das Epos bezieht und zu den Schlußfolgerungen auf das Drama gar nicht berechtigt. Gern kann man zugestehen, daß die direkt angeführte Rede im Epos ungleich mehr wirkt als die indirekte, dies ist aber nur von praktischem Werte für die spezielle Technik des Epos. Es ist aber eine Frage ganz für sich, ob die Norm, daß der Epiker möglichst wenig „in eigner Person vortragen" (λέγειν) solle, richtig ist. Jedenfalls ist sie es nicht in dem Sinne, daß der Epiker sein Werk mit möglichst viel direkter Rede füllen und „Schilderungen" weglassen solle. Er hat in erster Linie zu schildern; und die direkte Rede, die er gibt, fällt selbst mit unter diesen Begriff hinein. Man denke an HOMER, wie an GOETHES Hermann und Dorothea! „Schildern" ist noch nicht „Beschreiben", und man erinnere sich der bekannten treffenden Bemerkungen LESSINGS im Laokoon.

steht in der direkten Rede, HOMER ist darum dramatisch — und eine Norm ist proklamiert, die ebenso schief für das Epos ist wie für das Drama und durch die HOME in denselben Fehler verfällt, den er anderen vorwirft, nämlich, die Bestimmung von Äußerlichkeiten abhängig zu machen. Ob ein Epiker direkte oder indirekte Rede bringt, ist, was die Gattung des Epos als solches ausmacht, ganz nebensächlich; das Kolon und die Anführungsstriche machen es nicht „dramatisch", ebensowenig wie jedes Referat auf der Bühne ein Stück Epos ist. Nicht die direkte Rede ist das Dramatische, sondern das direkte Reden, und zu diesem muß die „Gebärde" mit hinzukommen, d. h. die persönliche Darstellung, und auch nur durch diese, als solche, wird die direkte Rede dramatisch. Und wenn daher HOME im Verlaufe seiner Auseinandersetzung die „Handlung" als Hauptsache der dramatischen Poesie hinstellt, so ist darunter, im Anschluß an die Poetik des ARISTOTELES, nur die Fabel zu verstehen, denn sie soll Hauptsache auch in jedem Epos sein, und nur im Sinne der Fabel ist es aufzufassen, wenn HOME einen Passus aus ROUSSEAU zitiert, in welchem dem französischen Theater der Vorwurf gemacht wird, eine Menge Reden und zu wenig Handlung zu bringen. Auf die „Poesie", auf das Wort und nicht auf die Aktion kommt daher auch seine Theorie hinaus, trotz der ursprünglich richtigen Erkenntnis und trotz mancher guten, rein bühnentechnischen Bemerkungen für den Dialog.[1]

Gehen wir über zu den Deutschen. Zwar ist SULZERs Allgemeine Theorie der schönen Künste um einige Jahre später denn LESSINGs Laokoon geschrieben, allein in der Geschichte der Ästhetik steht er den Geschmackslehrern und „Kunstrichtern" des In- und Auslandes vor LESSING näher, denn diesem, den man gern, und zwar in Verbindung mit WINCKELMANN, als einen Wendepunkt in der Geschichte der Ästhetik bezeichnet — und, was die Kunsttheorie betrifft, mit vollem Rechte. Wir werden daher SULZERs Ansichten vor den LESSINGschen anführen; daß wir ihn nennen, geschieht, weil er in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts gerade in der Kunsttheorie eine gewisse Rolle gespielt hat, so, wie BAUMGARTEN in der allgemeinen Ästhetik vor KANT. SULZER wurzelt in der theoretischen Ästhetik auf BAUMGARTEN,[2] allein

[1] Am Schlusse desselben Kapitels.

[2] Siehe die Artikel „Ästhetik" in Bd. I, (S. 27), „Sinnlichkeit" in Bd. II, (S. 673) der „Allgem. Theor. d. Schönen Künste" in der Ausgabe von 1773 u. 1775.

wenn dieser sich nur auf die Beredsamkeit und Dichtkunst beschränkt, so gibt SULZER eine, nach dem damaligen Stande der Wissenschaft, umfassende und gediegene Realenzyklopädie der gesamten Ästhetik als Kunstwissenschaft, durchdrungen von einer hohen und sittlichen Bewertung des Stoffes und einem vornehmen, edlen Geschmacke.[1] Auch er teilt die Künste je nach den Mitteln ein, psychisch zu wirken (Gehör, Gesicht, Intellekt), und kommt zu der Dreiteilung: „Musik", „zeichnende Künste", „redende Künste". Neben diesen Einzelgattungen stehen Mischungen: Tanz als Verbindung von Künsten des Auges und Ohres, Gesang als Kombination von Musik und redender Kunst, „und in dem Schauspiele können gar alle zugleich wirken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüter der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden."[2] Aber auch ihm ist die dramatische Kunst ein Teil der Poesie; er unterscheidet als Hauptgattungen von „Gedichten" die lyrischen, epischen, dramatischen und didaktischen,[3] wenngleich er die Entstehung der dramatischen Kunst richtig erfaßt und bemerkt, das Drama sei älter, als man glaubt: „Man sieht noch jetzt an einigen Orten Deutschlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Ernte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Komödie darstellt. Das Trauerspiel möchte wohl bei Gelegenheit feierlicher Begräbnisse aufgekommen sein(!)."[4] — Man sieht, er hat in dem ARISTOTELES auch die Meinung der „Andern" beachtet.

[1] Es würde eine lohnende Aufgabe sein, SULZER wieder aus der Vergessenheit zu ziehen und sowohl seine systematische wie historische Bedeutung näher zu würdigen; was die erstere anbelangt, so verdient er, ebenso wie der selten gelesene BAUMGARTEN, um so mehr Beachtung, als die allgemeine Ästhetik sich wieder mehr dem psychologischen Probleme zuwendet und daher mit der Vor-KANTischen mehr Berührungspunkte hat, als sonst. Man wird viel psychologisch und ästhetisch Richtiges bei ihm finden; die Geschichte der Disziplin wird vielleicht durch ihn veranlaßt sein, manche Fäden anders zu knüpfen, als es bisher geschah.

[2] Art. „Kunst", II, S. 74, 75. [3] Art. „Dichtkunst", I, S. 333 u. f., „Gedicht", I, S. 578 u. f. [4] Art. „Drama", „Dram. Dichtkunst", I, S. 370. Er führt auch ein Zitat aus CASAUBONUS (De satyr. poesi, p. 9, 10) an, in dem auf die Entstehung des Dramas aus Erntefesten hingewiesen wird. SULZER ist übrigens immer bemüht, seinen Stoff entwickelungsgeschichtlich zu behandeln, dadurch zeichnet sich seine wissenschaftliche Arbeit sehr vorteilhaft von den bloßen Geschmacks-Dogmatikern und „-Ausbesserern" aus.

Drittes Kapitel

Lessing

Wie sehr aber die Theorie der Künste im Argen lag, und wie überall der ARISTOTELES, dem man geflissentlich nachbetete und dem man auf Schritt und Tritt nachtrat, verwischt wurde, zeigt die ganze Situation auf, die für LESSING zum polemischen Kampfplatze wurde. Man mag im einzelnen am „Laokoon" manches auszusetzen haben, wie z. B. ANSELM FEUERBACH [1] — für die Ästhetik bedeuten die von ihm gezogenen „Grenzen zwischen Malerei und Dichtkunst" eine erlösende Tat. Wenn man aber beklagt, daß LESSING für die im Laokoon entwickelte Kunsttheorie keinen ARISTOTELES als Unterlage und Stützpunkt gehabt habe, wie er ihn für die Hamburger Dramaturgie besaß [2] — so bin ich anderer Meinung. Im ersteren Werke war er frei, der ganz freie, scharfe, unabhängige LESSING, in der „Dramaturgie" verwuchs er mit der Autorität und blieb an ihr fest hängen. Die Bewunderung vor den „Alten", die durch die von WINCKELMANN eingeleitete zweite Auflage der Renaissance wie ein Dogma wirkte, machte auch ihn dogmatisch. Von den großen Verdiensten, die LESSING auch in diesem Werke hat, indem er die auf dem Gebiete des Dramas eingerissene Unklarheit, Verwässerung, Verballhornung der aristotelischen Normen beseitigte u. s. w., müssen wir hier absehen, da sie unser Thema nicht weiter berühren, sie sind ja bekannt genug. Uns kommt es hier einzig auf seine Auffassung vom Wesen der dramatischen Kunst an. Wir haben bereits bei der Erwähnung der Theorie des ARISTOTELES darauf hingewiesen, wie LESSING gerade die extremste Ansicht des Philosophen, nämlich die, daß die Tragödie schon beim Lesen den vollen Eindruck des Kunstwerkes gewähre, mit vollem Nachdrucke kontrasigniert hat; die betreffenden Stellen aus der Hamburger Dramaturgie mögen nun hier ihren Platz finden, samt der eigentümlichen Beweise, die er dazu bringt.

LESSING hat es in der „Dramaturgie" nicht darauf abgesehen, ein System der Künste zu geben, seine gesamte Ästhetik geht schon von der Voraussetzung aus, daß die Dramatik zur Dichtkunst gehöre, und in der Dramaturgie geht er so gut wie gar

[1] In der Schrift „Der Vatikanische Apollo", (2. Aufl., Stuttgart 1855) an mehreren Orten, z. B. S. 49.

[2] z. B. SCHASLER, Kritische Gesch. d. Ästhetik, S. 465.

nicht auf die Darstellung ein, zunächst aus rein persönlichen äußeren Gründen, wie man weiß, denn er hatte gleich im Anfange seiner Dramaturgentätigkeit seine Konflikte mit den Schauspielern, die üblichen, die auch ihm nicht erspart blieben, da er nicht das ganze Heft der Theaterleitung in der Hand hatte.

Für ihn ist das Drama eine dichterische Kunstform, die als spezifische „Gattung" ihre spezifischen Wirkungen haben muß; er sieht auf gut aristotelisch diese Wirkungen aber ausschließlich in der Form des Manuskriptes liegen. Die „Wirkung" der Tragödie beruht in der Erweckung von „Furcht und Mitleid", und diese beiden Momente sind ihm lediglich abhängig von der inhaltlichen Konzeption des Buches, denn die Darstellung auf der Bühne gilt ihm nur als die einfache Wiedergabe der Dichtung. Auf diese aber, samt ihrem technischen, komplizierten Apparat soll nur diejenige Dichtung ein Recht haben, die den inneren Anforderungen der Gattung Genüge leistet. Somit wäre wohl die Anregung gegeben, zwischen Darstellung und Manuskript auf Grund eben der charakteristischen Eigenschaften der „Gattung" ein innigeres Band herzustellen und weiter den Schluß zu ziehen, daß durch eine solche organische Verbindung zwischen Buch und Aufführung das erstere sich so wesentlich von der viel mehr dem freien Spiele des Beliebens überlassenen Dichtkunst unterscheiden, daß beides in seiner Einheit wohl eine selbständige Stellung im System der Künste beanspruchen müsse. Allein LESSING dringt nicht bis zu dieser Konsequenz vor: Trotz jener Beziehung zur Darstellung und trotz der daraus resultierenden wesentlichen Normierung des dramatischen Manuskriptes bleibt er auf der ihm überkommenen Ansicht stehen und beschränkt sich lediglich auf die kritische Untersuchung der dramatischen „Dichtung", denn die spezifische Gattungswirkung der Tragödie beruht nach ihm in der Erweckung von „Furcht und Mitleid", und diese sollen eben ganz allein von der Konzeption des Buches abhängig sein. Die hierher gehörige Stelle aus seiner Dramaturgie lautet: „Ein Dichter kann viel getan und doch nichts damit vertan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle anderen können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre,

wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde? Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden, und gleichwohl will man lieber alle andern darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern gebrauchen als zu dem, wozu sie vor allem geschickt ist. Das Publikum nimmt vorlieb. — — Wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren.“ [1] Er zitiert ferner aus VOLTAIRE, der als Gründe für den Umstand, daß die Franzosen keine echten Tragödien hätten, erstens das geistige Milieu der Hofgesellschaft — Galanterie und Politik — und zweitens die mangelhaften Einrichtungen der Bühne angibt: „Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräch als Spiel u. s. w.“ Gegen diesen letzten Grund wendet sich nun LESSING im folgenden: „Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstung erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte? Nach dem ARISTOTELES allerdings.“ Hier erfolgt die Anführung jener Poetikstelle, die LESSING mit folgenden Worten

[1] Hamburger Dramat. Stück 79 u. 80.

übersetzt: „Furcht und Mitleid läßt sich zwar durchs Gesicht erregen, es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt, so wie die Fabel des Ödip's, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen zu wollen, erfordert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stückes übernommen."

Und nun setzt er folgenden Trumpf auf: „Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des SHAKESPEARES eine sonderbare Erfahrung gemacht haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Ortes des Beistandes der Szenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem, grobem Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte, und dem ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des SHAKESPEARES ohne alle Szenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind. Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu kümmern hat; wenn die Verzierung, auch wenn sie nötig scheint, ohne besonderen Nachteil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührenden Stücke geliefert? Nicht doch, es lag an ihnen selbst." —

Diese Stelle ist in mancher Hinsicht interessant, im ganzen und im einzelnen bietet sie Bemerkenswertes genug, und es lohnt sich, da wir es mit LESSING zu tun haben, wohl, darauf einzugehen.

Die Summe von allem ist: die Aufführung auf der Bühne ist nur akzessorisch — der volle, eigentliche Wert ruht in der Kunstform, die wiederum lediglich Sache des Dichters und damit des Manuskriptes ist. Beweis: die Stelle des ARISTOTELES, Beweis: die Shakespearebühne. Die dramatische Kunst ist also, dem Wesen

nach, Dichtung; das ist das Schlußresultat, auf das es uns vor allem ankommt. — Und er sagt: „Die Tragödie ist ein Gedicht, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlecht nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopöe und die Komödie, ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.“ [1]

Wenn wir die einzelnen Gedanken LESSINGs durchgehen, so sind sie in gewisser Weise richtig, und doch, namentlich in Rücksicht auf die Konsequenz der Gesamtauffassung, nicht.

LESSING behauptet also zuerst, die dramatische Dichtung als Gattung habe ihre spezifischen Gesetze der Form, nur durch diese erreiche sie ihre bestimmte Wirkung und nur durch diese sei der szenische Apparat bedingt, nötig und gerechtfertigt. „Erzählungen“ kann man ja eben auch für sich, „im Winkel“ lesen. Aber wenn diese Form, kurz gesagt, in den Regeln des ARISTOTELES gegeben, als Wesentliches bereits in der Dichtung veranlagt ist, wie kommt es dann, daß die spezifische Wirkung des Dramas die Bühne bedingen soll? Entweder ich sage mit ARISTOTELES, die gute Tragödie offenbart ihre Wirkung schon beim Lesen „im Winkel“ — oder ihre Wirkung tritt erst in der Aufführung zutage. Der Beweis, warum nur diese Gattungsform der Bühne würdig sei, deren Darstellung verlange und lohne — ist von LESSING nicht erbracht, der Satz nur behauptet. Man muß den Nachweis erbringen, und geschieht dies, so sind die Argumente eben nur in der Aufführung selber zu suchen. Es müßte alsdann heißen: Die stärkste Wirkung von Furcht und Mitleid ist nur von der Bühne aus zu gewinnen, die konkrete Kunstform des Theaters aber bestimmt die Komposition des Buches. Und hier ist das Punctum saliens, hier ist zu entscheiden. Bei den poetischen Theorien aber findet ein widerspruchsvolles Schwanken statt, herrscht Unklarheit und Inkonsequenz. Denn aus welchem Grunde rechtfertigt sich dann die Aufführung der Komödie, die jene Gattungsform, aus der allein der Anspruch auf Darstellung gefolgert wird, nicht besitzt? Und eben die Komödie stellte LESSING in einer Gruppierung mit der Epopöe zusammen und der Tragödie gegenüber!

[1] Stück 77.

Es ist richtig: die dramatische Wirkung muß im Manuskripte vorausberechnet werden. Zugegeben, daß die spezifische Wirkung der Tragödie — mag sie „Furcht und Mitleid" sein! — nur von der Bühne her recht eigentlich erweckt wird, zugegeben ferner, daß eben gerade jene Wirkung auch eine bestimmte Form in der Konzeption verlangt, aber — und nun entscheidet es sich — diese Konzeption muß alsdann abhängig sein, sich richten nach den eigenartigen Wirkungen und Anforderungen der Aufführung, der sichtbar darstellenden Kunst, und nicht umgekehrt. Hier ist der wichtige Punkt, an dem theoretische und praktische Dramaturgie sich treffen, hier beruht auch die Wichtigkeit der Einreihung der dramatischen Kunst in das System der Künste; denn von deren theoretischen Konsequenzen sind praktische abhängig und umgekehrt.

Man steht hier am Scheidewege, hat nur zwei Pfade vor sich: Entweder man geht den einen, der die Dramatik ins Gebiet der Poesie führt, die Dichtung, als Kunst des Wortes, der Feder, des Lesens, als das ästhetisch Primäre in ihr nimmt, oder man geht den anderen, der zum Sondergebiete führt, die Darstellung als das Primäre erkennt und die Konzeption, ihr, als ihr dienend, unterordnet.

LESSING schlug den ersten Weg ein, und er führte von Irrtum zu Irrtum. Wenn er meint: das „echt Tragische" verdient allein die Aufführung, ein anderes nicht, das Tragische allein liegt schon im Manuskript, kommt jedoch erst auf dem Theater zur Geltung — denn sonst wäre die Aufführung ungerechtfertigt — so war das die erste Unklarheit, der erste Widerspruch.

Nun aber ist, wie wir bereits gesehen haben, das „Tragische" durchaus nicht an die spezielle Kunstform der Tragödie gebunden, es kann, wie die neuere Ästhetik übereinstimmend lehrt und mit Beweisen bestätigt,[1] auch im Epos, im Roman, ja in der Ballade erscheinen, denn es ist kein Formelement, sondern ein inhaltliches, eine spezifische Idee, die im Ästhetischen in mannigfacher Form auftreten kann. Nehmen wir nun auch an, daß innerhalb der mannigfachen Nüancen des Tragischen die von LESSING aus ARISTOTELES gewonnene bestimmte Art die wirkungsvollste und daher „echte" sei, so kann auch diese nicht allein an die Bühnenwirkung gebunden sein. Und so ist der Unterschied zwischen den, nach LESSING, echten, den „Gattungs"-Tragödien und denen, die auf der französischen Bühne

[1] cf. Bd. I, S. 210.

gespielt wurden, „aber keine waren", sowie der Unterschied zwischen den echten und den bloßen „guten Erzählungen" eben nur in der Art der Idee und ihrer Problematisierung zu suchen, und kein Grund mehr zu finden, welcher echt tragische „Erzählungen" von tragischen Theaterstücken unterschiede. Denn alsdann ist „Furcht und Mitleid" ebensowohl auch im „echt"-tragischen Epos, im Roman, in der Ballade zu erwecken — nicht aber in jenen Tragödien, die z. B. nach der Theorie CORNEILLEs gebaut sind. Wo bleibt dann der spezifische „Gattungsunterschied" der dramatischen Kunst, wo der Grund zu der „sauren Arbeit" der Darstellung, der Grund zur einzig berechtigten Inanspruchnahme des szenischen Apparates? Ganz konsequent muß man inkonsequent werden, die szenische Darstellung als Unwesentliches, d. h. nicht Erforderliches betrachten, und sowohl sagen: den Dichter gehe sie nichts an, als auch: die tragische Wirkung, auch der echten Tragödie, kommt schon beim Lesen. —

Was nun aber die fernere Begründung anbelangt, wie sie sich in der Polemik gegen VOLTAIRE und in der Berufung auf SHAKESPEARE kundgibt, so erscheint sie uns ebenfalls verfehlt. LESSING hat insofern recht, daß, wenn die französischen Dichter matte Stücke geliefert haben, die Schuld an ihnen selbst lag; auf der primitivsten Szene können echte Tragödien gespielt werden — Fall SHAKESPEARE, aber auch schlechte — Fall CORNEILLE. Allein das ist noch kein Grund, den Poietes von der Bühne theoretisch zu isolieren. Die Bühne anderseits ist durchaus nicht so einflußlos auf die dramatische Produktion, wie LESSING hier es angenommen haben will. Wenn VOLTAIRE sagt: „Jeder Akteur wollte in einem langen Monologe glänzen, und ein Stück, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen", so liegt viel Wahres darin — leider! Denn die Bühnenkunst ist nicht nur durch Schuld der Ästhetiker die gehorsame Dienerin des Dichters, sondern sie ist auch selbständig, und zwar auch im schlimmen Sinne. Die Darsteller haben ihre Moden, ihre Stile, ihre Mucken, ehedem und auch zu anderen Zeiten; wenn nun ein Stück gerade darum „verworfen wird", so wird ihm sein gutes Gattungsrecht nicht honoriert, bleibt es, vom Standpunkte der Dichtung aus, „Literatur", Papier, und vom Standpunkte der darstellenden Kunst aus fällt es in den Papierkorb. Insofern hat VOLTAIRE nicht Unrecht, wenn er den eigensinnigen Manieren der Akteurs eine Schuld an dem tadelnswerten Zustande der dramatischen Kunst beimißt, denn die Dichter richten sich oft auch nach

schlechten Gewohnheiten der Schauspieler. Allein jede Kunst ist auch ein Ausdruck ihrer Zeit. Die höfische Gesellschaft Frankreichs, die den Ausschlag gab, die obendrein mit oben auf der Bühne — „den paar Dutzend Brettern" — um die Darsteller herum saß, hatte ihre entsprechende eigene Kunst, eben die der schönen Reden und schönen Monologe, jene abgezirkelte, wohltönende, geschraubte, wortreiche, „kalte" Klassik, die es nicht für „ästhetisch" hielt, eine Mordtat sichtbarlich auf der Szene vor sich gehen zu lassen, goutiert, ja gewissermaßen selbst mit erzeugt. Von solchen Verhältnissen fühlten sich aber die Schauspieler abhängig, und nicht minder die Dichter; man muß die Totalität im Auge behalten: den Stil der Zeit, und gegen ihn, als Gesamtheit von Dichter, Schauspieler und Publikum seine Kritik richten. Wirft LESSING den Dichtern allein die Verantwortung an den Hals, so kommt mir das vor, als wolle man für jene gekünstelte, uns jetzt der „englischen" gegenüber so geschmacklos erscheinende französische Gartenkunst[1] nur die Gärtner, oder für Allongeperrücken und Reifrock nur die Friseure und Schneider verantwortlich machen.

Aber, von zufälligem Geschmack und der Mode und Manier ganz abgesehen — der Dramatiker ist auch in anderer Hinsicht nicht von der Bühne frei, sondern von ihr abhängig. Gerade das Beispiel der Shakespearebühne ist lehrreich genug. Nur auf ihr, die mit primitiven Mitteln arbeitete, kam der volle Dramatiker SHAKESPEARE zur Geltung. LESSING irrt, wenn er sagt: „Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Ortes des Beistandes der Szenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr als eben jene?" — Gerade weil in unserer Zeit die Bühnenkunst Ort, Szenerie, Dekoration u. s. w. nicht mehr der Phantasie des Zuschauers überläßt, sondern sich bemüht, all dies sinnlich zur Darstellung zu bringen, ist SHAKESPEARE zum Problem der Bühne geworden, nicht nur zur Crux, sondern oft zum recht eigentlichen Skandalon, er kommt nicht mehr so wie er ist, sondern ganz anders auf die Bretter, zerhackt, verstümmelt, „arrangiert", wie ein griechischer Torso, den man halb restauriert hat, und noch dazu herzlich schlecht. Ja, und das ist SHAKESPEARE, der große Klassiker, den man nicht gut ignorieren

[1] In der „Moderne" sind die stilvoll beschnittenen Bäume glücklich wiedergekehrt.

darf. Käme aber ein anderer und wollte in dessen Stil komponieren, sich nicht um die Bühne scheren, der würde just ebenfalls „verworfen“ werden. Schon GOETHEs „Götz“ war und ist ein seltsames Produkt und ein heikles Problem für den Dramaturgen. Und wenn einer in praxi die Theorie LESSINGs, daß der Dichter sich um die „Verzierung der Bühne“ gar nicht zu kümmern habe, nicht ernst genommen hat, so war es der Dichter LESSING selbst, der sich ja so fein auf theatralische Wirkungen verstand und einzustudieren wußte.

Aber noch in einem anderen, und prinzipiell viel wesentlicheren Punkte ist die Zitation SHAKESPEARES hier sehr unglücklich, denn sie ist theoretisch geradezu falsch. Wie kann man die SHAKESPEAREsche zeitgenössische Darstellung als Argument für den Satz des ARISTOTELES anführen, daß schon beim Hören oder Lesen (also durch das bloße Wort) das dramatische Werk die spezifische Wirkung auszuüben vermöge? — Hat denn SHAKESPEARE auf seinen paar Brettern seine Stücke vorgelesen? Nein, sie sind gespielt, sie sind dargestellt worden. Die „Verknüpfung der Begebenheiten“ ist nicht „angehört“, sondern „durchs Gesicht“ gegeben worden. Und was dabei für das „Gesicht“ fehlte, war nur die Dekoration. Ein unglücklicheres Beispiel zur Begründung des aristotelischen Satzes konnte LESSING wohl kaum bringen.

Daß aber er es brachte, muß auch seinen Grund oder wenigstens eine Ursache haben. Ich finde sie bei VOLTAIRE in dem Satze: „Mit welchem Pomp, mit welchen Zurichtungen konnte man die Augen der Zuschauer fesseln, täuschen? Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen?“ „Pomp“ und szenische Darstellung fließen hier leider in einen Begriff zusammen. Sofort hakt hier LESSING an: „Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Dichtung Pomp und Zurichtungen erfordert?“ — Nein, gewiß nicht! „Pomp“ hat die große Opera gehabt, viel, überreichlich, samt „Zurichtungen“, und das Ausstattungsstück erst recht — daß aber in ihrem bloßen Schaustellungskram die Höhe der Kunst gegeben sei, wird niemand behaupten. Beispiel dagegen eben der Primitivismus der Shakespearebühne. Aber muß man, in der Opposition gegen den „Pomp“, das Kind mit dem Bade ausschütten, den Begriff der „Verzierung“ so doppeldeutig auffassen,

daß er dazu dienen soll, die ganze Wirkung des Drama in das „gehörte", resp. gelesene Manuskript zu verlegen, zur Erhärtung des aristotelischen Standpunktes? — LESSING faßt die Darstellung, in Ansehung des aristotelischen ὄψεως κόσμος, hier nur einseitig als „Verzierung" auf, als bloße äußerliche Zutat, als Schaustück.

Aber quoad Aristotelem. Auch er ist, wie wir gezeigt haben, Vertreter der poetischen Theorie. Jedoch gerade diese Stelle erfordert, wenigstens gegen LESSING, noch eine Bemerkung. Wenngleich er die Tendenz — auch bei dieser Stelle — zeigt, das Wesentliche der dramatischen Dichtkunst in das Manuskript zu verlegen, so erscheint es mir doch nicht richtig, gerade diese Stelle des 14. Kapitels zugunsten der Theorie LESSINGs auszulegen, so, daß die spezielle dramatische Wirkung von Furcht und Mitleid dem Dichter allein zukomme und nicht der Darstellung. Die Gegenüberstellung von „Auge" und „Ohr", im Sinne der Kunsttheorie der älteren Ästhetik, wie wir sie bei BATTEUX, HOME und SULZER kennen gelernt haben, läßt sich hier meines Erachtens nicht so ohne weiteres in den griechischen Text interpretieren. LESSING übersetzte: „Furcht und Mitleid läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen" u. s. w. Hingegen lautet die Übersetzung bei SUSEMIHL: „Man kann ferner den Eindruck der Furcht und des Mitleids hervorbringen, indem man durch theatralische Mittel auf das Auge wirkt" u. s. w. Das ist ganz etwas anderes und heißt mit anderen Worten: Das Mitleid- und Furchterregende soll nicht von äußerlichen theatralischen Effekten, sondern von der Idee, von der geistigen Auffassung abhängig sein, die Fabel, ihre „Begebenheiten", „Verknüpfungen" machen es aus, und damit das Tragische, und nicht „theatralische Mittel". „Theatralische Mittel" sind, um Beispiele zu nennen, zur „Furchterregung" Blitz, Donner, Herumfuchteln mit Waffen,[1] heimliches Auflauern mit Mordabsichten, Gespensterspuk u. s. w., für „Mitleid" unschuldige Einkerkerungen, Bäche von Theatertränen, sich zu Boden Werfen — kurz alles das, was man „Mätzchen" nennt, und all das, was in anderer Form auf dem Papier auch einen Schundroman von einer „Dichtung" unterscheidet.

Die echte künstlerische Wirkung ist nicht von theatralischer

[1] cf. Das Teschin in HALBES „Jugend".

Effektmacherei, sondern von der künstlerischen Motivierung[1] abhängig. Wer stimmt dem nicht bei? Und gilt das, mutatis mutandis, nicht ebensogut für das Epos wie für den Roman, ja auch für die Ballade? In diesem Sinne hat ARISTOTELES ganz recht, wenn er auf die „Verknüpfung", auf die Fabel den Nachdruck legt, nicht auf die Sorte von „Furcht", die schauerliche Mätzchen auf dem Theater (oder niedrige Kunstgriffe in der Kolportageliteratur) erwecken. Und recht hat er auch, wenn er in solchem Sinne sagt: schon die bloße Kenntnis der Fabel erweckt in der Oedipodie den Eindruck des Tragischen. Gewiß! Aber auch, wenn SOPHOKLES oder sonst wer, diese nämliche Fabel in einer Erzählung geschildert hätte! Der Beleg für unsere Auffassung aber erhellt aus den folgenden Sätzen des ARISTOTELES, worin er sagt, daß manche Dichter bei der Verwendung der theatralischen Mittel nicht einmal dem Furchterregenden, sondern nur dem Abenteuerlichen (*ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον*) nachjagen. „Das ist ein unkünstlerisches Verfahren und macht die Kunst von äußeren Mitteln abhängig" (*χορηγίας δεόμενον*, ist purer Theatereffekt). Und die Musterbeispiele, die ARISTOTELES im folgenden reichlich anführt, beweisen, daß er die Erweckung der tragischen Wirkung nur von inhaltlicher Motivation abhängig machen will, diese soll das *φρίττειν*, den Schauder, erwecken — also kein Gruseln, das lediglich mit Theatermätzchen erzielt wird. Man hat aber gar keine Veranlassung, etwaiger theatralischer Mätzchen oder etwaigen „Pompes" wegen zu folgern, die dramatische Kunst und ihre Wirkung beruhe lediglich in der Dichtung, sei „Poesie". Denn ebenso, wie das Tragische einerseits etwas ist, das die dramatische Kunst mit den andern Künsten gemeinsam hat, die tragische Wirkung als solche, sofern sie bloß inhaltlich motiviert ist, nicht ihr Spezifikum ausmacht — ebenso muß auch anerkannt werden, daß anderseits die spezielle tragische (vornehmliche!) Wirkung des Bühnenwerkes durch nichts anderes erzeugt werden kann als durch die sinnliche Anschauung, die *ὄψις*, die aber einzig und allein in der Darstellung jenes Inhalts zu

[1] *„ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τᾷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν".* 1451. Kap. 9. Der Künstler zeigt seine Kunst, indem er das Wie (und Warum) erkennen läßt — und darum ist die Kunst „philosophischer" als die bloß referierende Geschichtschreibung. Äußere Theatermätzchen aber geben dies „Philosophische" natürlich nicht.

suchen ist und welche, lediglich von hier aus, von sich aus, die „Gattungsform" bestimmt.

Viertes Kapitel

Die nachkantischen Systematiker

Durch LESSINGs Ansehen blieb die aristotelische Auffassung, neu gekräftigt, erst recht bestehen, seine Autorität erhärtete die des Stagiriten nur um so fester. Und darum ist es nicht zu verwundern, daß die spätere Ästhetik, die der nachkantischen Systematiker — KANT war auf solche Spezialfragen der Kunstlehre ja überhaupt nicht eingegangen — die Tradition einfach zu Recht bestehen ließen.

Der nachkantischen Ästhetik ist ein Grundzug gemein: der metaphysisch-spekulative; und nirgends werden die Nachteile dieser Methode fühlbarer als im System der Künste. Kommt man in der Kunsttheorie von LESSING her zu den ästhetischen Systematikern — die Reihe geht von SCHELLING bis in die Neuzeit — so ist es einem, als sähe man die Dinge nicht mehr in ihren natürlichen Eigenschaften und ihrem natürlichen Lichte, sondern in Tempeln aufgestellt in künstlicher Beleuchtung; alles zeigt sich im Oberlichte einer Kuppellaterne. Das systematische, d. h. spekulative Lehrgebäude umschließt wie eine architektonische Konstruktion die gesamte Erscheinungswelt des Ästhetischen, die einzelnen Künste erscheinen nicht mehr wie natürliche Gebilde, sondern selbst wie Figuren, die bald so, bald anders gruppiert werden, aber immer als Glieder der philosophischen Konstruktion auftreten, immer unter künstlicher Beleuchtung stehen. Und Jahrzehnte hindurch sah man in dieser Art zu spekulieren die Aufgabe der „wissenschaftlichen" Ästhetik, glaubte man allen Ernstes mit konstruktivem Gedankenspiele die wissenschaftlichen Aufgaben der Ästhetik, einzig richtig, zu lösen; in jedem einzelnen der spekulativen Systeme findet der Leser die Behauptung, daß das betreffende die richtige und „wissenschaftliche", „streng wissenschaftliche" Behandlung der Probleme gäbe.

Will man daher bei jedem einzelnen dieser Denker neben der bloßen Angabe des Systems der Einteilung der Künste auch zugleich die Gründe für diese Sonderung angeben, so ist man stets verpflichtet, dabei die metaphysisch-philosophische Voraussetzung des Systems der Betreffenden mit zu entwickeln, eine Dachwanderung

zu unternehmen, um die Laterne zu untersuchen, von der aus das verschiedene magisch-bunte Licht auf die Gestalten fällt. So ist z. B. das SOLGERsche und WEISSEsche System der Künste nicht im Grundzuge zu entwickeln, ohne auf jene „wahrhaft dialektische und lebendige Weise“ [1] einzugehen, die das Gesamtgebiet der Ästhetik zum Paradigma spekulativer Welterklärung macht. Wir können uns daher darauf beschränken, zu erwähnen, daß, trotz individueller Verschiedenheit der Gruppierung und der Begründung,[2] einstimmig die dramatische Kunst zu der der Dichtung gerechnet wird, wenngleich die Darstellung immerhin einige Berücksichtigung erfährt, aber entweder nur als akzessorisch, wie bei HEGEL, oder getrennt von der „dramatischen Dichtkunst“ und unter Mimik, Tanzkunst u. s. w. einregistriert wird. Die alte Tradition der Poetik: Epos, Lyrik, Dramatik wird immer wieder repetiert, mitunter wird die Dramatik als eine Kombination von Epos und Lyrik hingestellt, so z. B. bei HEGEL [3] und bei WEISSE.[4]

Somit ist, um kurz zu resumieren, bis auf den heutigen Tag die alte Theorie wissenschaftlich in Herrschaft und in Anwendung geblieben, die dramatische Kunst zur Dichtung gerechnet, ihre wissenschaftliche Behandlung, namentlich in historischer Hinsicht, der Literaturgeschichte zugewiesen worden. Man nennt „Drama‘ schließlich jedes Buch, das seine Darstellung in Gestalt eines Dialoges gibt, man hat auch die platonischen als „Dramen“

[1] Siehe WEISSE, Ästhetik, Leipzig 1830, II, § 41.

[2] Für die Einzelnen wiederholt zu verweisen auf E. v. HARTMANN, Ästh. I, S. 524—526, „Einteilung der Künste“ und S. 556—580 „Die Verbindung der Künste“; v. HARTMANN skizziert hier die einzelnen Ansichten der neuen Ästhetik: KANT, SCHELLING, SCHOPENHAUER, SOLGER, KRAUSE, HEGEL, TRAHNDORFF, WEISSE und SCHLEIERMACHER, DEUTINGER, VISCHER, ZEISING, HERBART, ZIMMERMANN, KÖSTLIN, FECHNER, SCHASLER.

[3] Ästhet. II, S. 323. [4] Ästhet. II, S. 307, Es mag aber bemerkt werden, daß WEISSE auf S. 319—321 in einer bloß äußerlichen Manier, wie „das Drama selbst als eine Art der Poesie bezeichnet werden soll“, Bedenken findet: „dieser Unterschied ist in Wahrheit mehr als ein bloßer Unterschied, nämlich Gegensatz, tritt so deutlich, schroff, und entschieden hervor, während er in den meisten übrigen Kunstformen nur auf vereinzelte und zufällige Weise zur Erscheinung kommt.“ Er findet richtig, daß „die dramatische Dichtkunst ausdrücklich die volle und allseitige Erscheinung dieser Wirklichkeit als den Inhalt ihrer Schöpfung vorzuführen habe“. Aber den „schroffen Unterschied“ überbrückt er wiederum sofort mit Hilfe transzendenter Spekulation: die „geistige Absolutheit oder Göttlichkeit“, hilft dazu.

bezeichnet und sie sogar auf die Bühne geschleppt!,[1] man hat im Buche Hiob „ein Drama“ sehen wollen, des Gespräches oder der „inneren Entwickelung“ wegen u. s. w. Somit kommt eine heillose Verwirrung in Theorie und Praxis zustande. Der Dialog ist eine Kunstform für sich, und zwar eine literarisch-poetische oder eine literarisch-wissenschaftliche, und die Dramatik ist eine selbständige Kunst für sich, daran ist nicht zu rütteln. Wo aber diese Grenzen verwischt werden, entstehen nur Zwitterschöpfungen, die, was die dramatische Kunst anbetrifft, Unsegen und Verwirrung schaffen. GRABBES „Napoleon“, des Grafen GOBINEAU „Renaissance“ sind hervorragende geistreiche Dichtungen, aber alles andere als dramatische Werke. Die Literaturgeschichte nennt sie aber „Dramen“ — mit demselben Begriffe, unter den sie SHAKESPEARES und SCHILLERS Tragödien subsumiert, denn sie unterscheidet die Kunstform nur im gedruckten Buche, das sie „studiert“, indem sie es liest.

[1] cf. R. HIRZELS Buch: „Der Dialog“ u. s. w. I, S. 199 u. f. HIRZEL weist im einzelnen nach, daß „Drama und Dialog eben zweierlei sind“, daß es „für die Dialoge genügt, wenn sie gelesen werden; erst von der Natur abfallende Zeiten haben hieran zu ändern vermocht“. Daß in gewissen literarischen Epochen, und zwar vornehmlich solchen Zeiten, die Dramatik die Literatur zu beeinflussen vermag, ja Momente innerer Struktur dem Dialog wie dem Roman von Nutzen sein können, wie umgekehrt die Führung der Gespräche als eine besondere Technik dem Drama zugute kommen kann, soll gar nicht bestritten werden. Allein es handelt sich bei solchen „Verwandtschaften“ immer nur um ein Ursprüngliches, das, ohne der einzelnen Kunstform als solcher zuzugehören, nur in einer wie der anderen aufzutreten vermag. Eine geistreiche, pointierte und elegante Gesprächsführung ist zunächst noch nicht „Kunst“, sondern Leben, sie bildet sich in der Kultur der Völker aus, wir sehen sie in der höheren Gesellschaft Athens, unter den Sophisten, sich entwickeln, wir treffen sie als Zeugnis des Esprit in den Salons der Franzosen wieder. Die schildernde Kunst wie die theatralische nehmen sie nur erst auf und verwenden sie, eine jede nach ihren Zwecken.

Trotz aller „Einflüsse“ von hüben wie drüben, die nur sekundäre Bedeutung haben, indem sie innerhalb der getrennten Kunstarten nur besondere Nuancen schaffen, bleiben die Gattungen getrennt für sich bestehen. Und es ändert daran auch nichts, wenn in „von der Natur abfallenden Zeiten“ man das gelehrte Experiment macht, die platonischen Dialoge — denke man nur an die langen diskursiven Erörterungen, an die zahlreichen Natur- und Personenschilderungen, an die Referate zweiter und dritter Ordnung! — auswendig lernen und sie von einer Bühne herunter aufsagen zu lassen! — Will man sie aber erst für die Bühne „einrichten“ — dann ist die Sachlage verändert. Dann gesteht man zu, daß die eine Form in die andere übergehen, umgegossen werden muß. Ob man damit etwas ordentliches erzielt, ist eine Frage für sich.

Die literarhistorische Betrachtung fällt mit der theoretisch-ästhetischen in diesem Punkte zusammen — nur ist sie nicht von deren Gründen, als aus rein theoretisch-ästhetischen Prinzipien und deren Tradition geschöpften, abhängig. Welche Konsequenzen aber sich für die Auffassung der dramatischen Kunst, welche wissenschaftlichen Irrtümer sich dabei ergeben, will ich an zwei beliebigen Stellen aus Werken der modernen Literaturgeschichte dartun und in Anbetracht der Bedeutung dieser Frage ihnen im nächsten Kapitel eine eingehende Kritik widmen.

Fünftes Kapitel

Die neuere literarhistorische Auffassung

Bei der kritischen Auseinandersetzung mit der traditionellen Unklarheit und Unsicherheit in der Auffassung vom Wesen der dramatischen Kunst, wie solche sich aus der rein literarischen Betrachtungsart ergeben, will ich mich auf zwei Gewährsmänner stützen, deren Namen in der literar- und kunstgeschichtlichen Welt einen guten Klang haben: WILHELM SCHERER, der bekannte ausgezeichnete Literaturhistoriker, und ROBERT PRÖLSS, der letztere ein hervorragender Theaterkritiker und außerdem unter anderem nicht nur der Verfasser des verdienstreichen Buches über das „Junge Deutschland", sondern auch einer „Geschichte der deutschen dramatischen Literatur und Kunst" und — eines Katechismus der Dramaturgie! —

I

Bei SCHERER[1] ist über HROTSVITHA VON GANDERSHEIM zu lesen: „Die Komödien des TERENZ waren um jene Zeit eine sehr beliebte Lektüre. Das bezeugt uns diejenige, welche diesem Kultus entgegentritt, die erste deutsche Dichterin, der erste Dramatiker der nachrömischen Welt, die Nonne ROSVITHA VON GANDERSHEIM. Wir ... schweigen von ihren Legenden ... denn weit wichtiger ist, daß sie solche Legenden in dramatische Form bringt. Legenden und Novellen sind, literarisch genommen, dieselbe Gattung, Unterhaltungslektüre beide; nur jene zugleich erbauend und Frömmigkeit fördernd. Wie SHAKESPEARE Novellen, so bearbeitet ROSVITHA

[1] Geschichte der deutschen Literatur. 4. Aufl. 1887. S. 57.

Legenden. . . . Zur Charakteristik macht sie kaum einen Ansatz; aber sie versteht es, sich in Seelenbewegungen zu versenken, streitende Gefühle wiederzugeben und mittelst ihrer zu motivieren; ihr Dialog ist lebhaft, nie werden ihre Reden zu lang, nie drängt sich Frömmigkeit lästig auf; sie weiß auch ihre Szenen manchmal geschickt zu bauen; sie findet überraschende oder spannende Wendungen und wirksame Situationen, komische und tragische Effekte, ja sie hat einen Blick für das Bühnengemäße, für dankbare schauspielerische Aufgaben. Manche Gattungen des späteren Dramas finden sich bei ihr vorgebildet." [1]

Wer das unbefangen liest, wird nicht imstande sein, ein klares Bild vom Schaffen der Dichterin zu erhalten, sie vielmehr — und so geschieht es tatsächlich denn auch genug, also auch im Unterrichte — in die Geschichte der dramatischen Kunst einreihen.[2] „Wir schweigen von ihren Legenden" — das bezieht sich auf jene Arbeiten der klugen Nonne, die Erzählungen in Hexametern waren. Diese sind „Unterhaltungslektüre". „Weit wichtiger ist, daß sie solche in dramatische Form bringt. Wie SHAKESPEARE Novellen, so bearbeitet sie Legenden." Wie SHAKESPEARE! Und wenn nun von „wirksamen Situationen", gar noch von „dankbaren schauspielerischen Aufgaben" die Rede ist, wer muß da nicht ohne weiteres auf den Gedanken kommen, daß wir es hier mit einem Werke dramatischer Kunst zu tun haben, daß hier das älteste Bühnenmanuskript, auf deutschem Boden geschrieben, vorläge? Nun aber handelt es sich bei HROTSVITHA um alles andere, als um Werke dramatischer Kunst. Eine solche war zu ihrer Zeit so gut wie unbekannt,[3] mag auch die Dichterin in der Imitation der Terenz-Manuskripte noch so geschickt verfahren sein. Denn die dramatische Kunst der Antike war erloschen und vergessen, und die antiken Dramatiker galten nicht mehr als lebendige Gebilde der Kunst, sondern waren, als Schatten und Schemen, in Bibliothekenstaub gehüllt, nur als Lektüre bekannt; TERENZ, der zuerst und vornehmlich kultiviert wurde, diente nur philosophischen und litera-

[1] Die Unterstreichung der Textstellen ist erst im Zitat erfolgt.

[2] Wie denn auch der Kodex auf der Wiener Theater- und Musikaustellung als ältestes Dokument der deutschen Dramatik ausgestellt war.

[3] cf. Bd. I, S. 268—269 dieser Schrift. HROSVITHA lebte im 10. Jahrhundert, zu einer Zeit, da eben die ersten primitiven Anfänge mittelalterlicher Dramatik in der Liturgie begannen.

rischen Interessen, um seines guten Lateins, seiner Lebensweisheit und seiner Scherze willen; nicht auf den Brettern, sondern in gelehrtem Unterrichte, in Schulstuben und klösterlichen Bibliotheken, traktierte man ihn und erfreute sich seiner, ohne dem eigentlichen dramatischen Elemente in ihm Verständnis entgegenzubringen und von dramatischer Kunst überhaupt eine rechte Vorstellung zu haben; die Tragödie war so gut wie unbekannt, man hielt sie für ein „trauervolles Gedicht", und wußte sie nur für poetische Zitatensammlungen zu benutzen.[1] HROTSVITHA nun, die nach der Tradition an die Spitze der ältesten Dramatiker des Mittelalters gesetzt wird, schrieb ihre anti-terenzischen „Dramatica" ebenfalls lediglich zur Lektüre, um die Unzüchtigkeiten jener römischen Literatur zu mildern und statt der heidnischen christliche Tendenzen einzuführen. An eine Darstellung hat sie nicht gedacht, konnte sie nicht denken; wie CREIZENACH des näheren ausführt, hat überhaupt eine verständnisvolle Beziehung zwischen dramatischer Darstellung und der gelehrten Lektüre jener Zeit nicht obgewaltet. Er sagt: „Daß die Komödien des TERENZ für die Aufführung bestimmt waren und wie es bei einer solchen Aufführung herging, davon wußte sie natürlich nichts, sie hat deshalb auch die Grenzen unbeachtet gelassen, die sich ihr Vorgänger in bezug auf Ort und Zeit auferlegte; wenn sie über Länderstrecken und Zeiträume hinwegsetzt in einer Weise, welche die Verkörperung ihrer Stücke auf einer Bühne nach antiker Art unmöglich machen würde, so empfand sie das gewiß nicht als eine Abweichung von den Regeln der TERENZischen Komödie. Man sieht also, daß HROTSVITHA in ihrer Auffassung des TERENZ und des antiken Lustspiels völlig auf dem Boden ihrer Zeit steht, daß sie sich aber auch vollkommen bewußt ist, durch ihren Versuch einer Nachahmung aus den Traditionen der Gelehrtenpoesie herauszutreten."[2]

[1] cf. CREIZENACH, Gesch. d. n. Dr. I, S. 2—20.

[2] Zum Überflusse mögen ihre eigenen Worte bestätigen, daß sie lediglich für die Lektüre schrieb: Sie sagt in der Präfatio zu liber II (Werke, ed. BARACK, Nürnberg 1858, S 137.) folgendes: „Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui, licet alia gentilium spernant, Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant, et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, CLAMOR VALIDUS GANDESHEMENSIS, non

(CREIZENACH, a. a. O. S. 18.) „HROTSVITHAS Dramen sind zugleich gelehrte Lesedramen und geistliche Dramen; wir werden sehen, daß beide Richtungen sich weiter entwickelten, aber ohne allen Zusammenhang mit HROTSVITHAS Vorgang und auf völlig anderen Bahnen".

HROTSVITHA bildet den Anfang eines lange währenden ästhetischen Mißverständnisses, das mit der Zeit durchaus nicht an Kraft eingebüßt hat. Wer die Anfänge der dramatischen Kunst auf deutschem Boden suchen will, muß nicht bei ihr beginnen, der Schreiberin in der Zelle, sondern, wie wir bereits in Bd. I erwähnt haben, nach ganz anderen Wurzeln graben, so z. B. nach Zeremonien, Feiern, Tänzen und Aufzügen fragen, alsdann nach den fahrenden Leuten sich umsehen, den „Spielman" erforschen, nicht nur nach überlieferten Liedertexten, sondern nach dem, was er gezeigt und gemimt hat — und alsdann, soweit das geistliche Drama in Betracht kommt, jene Anfänge der „liturgisch-dramatischen" Darstellungen, die wir nach CREIZENACH bereits angeführt haben und über die dieser ausführlich berichtet; also nicht einseitig Literaturgeschichte, sondern Ethnologie, Kulturgeschichte und die Folkloristik.

recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur" etc. — Die Hypothese CH. MAGNINS, daß die Dramen der HROSVITHA aufgeführt seien — er tituliert sie „Théatre de HR." in seiner 1845 veranstalteten französischen Übersetzung — wie denn die Franzosen den Begriff „théâtre" in derselben unsicheren Doppeldeutigkeit gebrauchen, wie wir das Wort „Drama" — ist bereits von BARACK hinreichend widerlegt worden. cf. dessen Vorrede XXXXIX u. f. — Wenn MAGNIN auf einige spärliche Redewendungen, Didaskalien, als angebliche Beweise für die szenische Darstellung aufmerksam macht, so ist das einfach absurd. Daß bei HR. gar keine Vorstellung von dramatischer Darstellung obwaltet, kann man aus ihren „Dramen" selbst unleugbar ersehen: Sie legt z. B. große Strecken des Dialogs fingierten Personen in den Mund, die im Plural gedacht sind: Soldaten, Tribunen u. s. w. Namentlich tritt diese Technik im sogenannten „Paphnutius" ganz auffällig hervor. Hier führen Gruppen von Discipuli, Juvenes, Amatores seitenweis lange Redesätze aus; es ist ganz unmöglich, diese Dialogstellen, unisono, im Chore gesprochen zu denken, selbst die primitivste Dramatik hätte diese Pluralpersonen in Einzelrede auflösen müssen; sie können eben nur auf dem Papiere stehen und nur als Dialog-Überschriften gelten, niemals als Reden dramatisch darstellender Personen.

II

Nehmen wir nun unser zweites Beispiel, das aus ROBERT PRÖLSS.[1] Es ist insofern wichtig, als PRÖLSS darin auf die prinzipielle Frage des Verhältnisses von dramatischer Kunst und Literatur selbst eingeht. Er sagt: „Ich möchte hier eine Bemerkung über das Verhältnis einschalten, in welchem die dramatische Literatur überhaupt zur Bühne steht, da sich in unseren Zeiten eine Ansicht darüber ausgebildet hat, die, obschon ihr unstreitig eine gewisse Wahrheit zugrunde liegt, in ihrer Einseitigkeit doch, wie ich glaube, ziemlich nachteilig auf den heutigen Entwickelungsgang unseres Dramas eingewirkt hat. Die Tatsache, daß das Drama erst durch die schauspielerische Darstellung zu voller künstlerischer Verwirklichung gelangt und daher auch in Absicht auf diese gedichtet sein muß, hat zu der Ansicht verleitet, daß ohne sie von der eigentümlichen Bedeutung desselben noch so gut wie gar nichts erscheine, noch so gut wie nichts zu erkennen und zu genießen sei. Wäre dies aber wirklich der Fall, so würde es eigentlich eine dramatische Literatur gar nicht geben, oder sie würde als solche doch von einer wirklichen Bedeutung nicht sein können. Insbesondere würde die Idee einer Geschichtschreibung derselben etwas nur Illusorisches bleiben." Diese Sätze sind lehrreich genug, sie zeigen, wie man das Verhältnis der „dramatischen Literatur" zur Bühne, also zur dramatischen Kunst selbst, auffaßt, und sie rechtfertigen darum eine ausführliche Polemik. Nach PRÖLSS gehört die dramatische Kunst also darum zur Literatur, weil sie bereits beim Lesen einen ästhetischen Genuß gewährt, die künstlerische Wirkung, die aus der Darstellung kommt, bietet daher nur einen weiteren Genuß neben jenem der Lektüre, folglich muß die Theorie, die das Wesen der dramatischen Kunst lediglich in der konkreten Darstellung sieht, einseitig, also irrtümlich sein. Der rein literarische Standpunkt verleitet nun PRÖLSS zu der anderen einseitigen Auffassung, daß, weil man die Dramen mit Genuß lesen könne, sie zur Literatur überhaupt gehören müssen.

Der Genuß der Lektüre ermögliche aber überhaupt erst die Produktion der „dramatischen Literatur", mit anderen Worten: Wenn sie nicht gelesen würden, wären sie nicht geschrieben worden.

[1] Gesch. d. dramat. Literatur und Kunst in Deutschland. Lpz. 1883. Bd. I, S. 321.

Trotzdem aber erkennt er die Tatsache an, daß das Drama erst durch die schauspielerische Darstellung zu voller künstlerischer Verwirklichung gelangt und daher auch in Absicht auf diese gedichtet sein muß.

Man sieht, woher die Konfusion kommt: Erstens aus der Antizipation, daß alle künstlerische Produktion, die sich lesen läßt, Literatur sein müsse, und zweitens aus einem schwankenden Begriff von „Literatur". Dazu sei folgendes bemerkt:

1. Kein Mensch wird leugnen, daß die Lektüre eines Dramas nicht „etwas zu erkennen und zu genießen gäbe" — wenn man geschulte Phantasie und technische Kenntnisse genug hat, es sich dargestellt vorzustellen. Man kann ja auch Partituren lesen und genießen, sobald man nur die Übung erlangt hat, die Note auf dem Papier durch Phantasievorstellung im Ohre klingen zu hören. So prüft jeder Kapellmeister die eingereichten Novitäten (falls er dazu ausnahmsweise Zeit und Lust hat!) und hört die Instrumente klingen, die Stimmen singen, so studierte — „genoß" — WAGNER mit Tränen der Begeisterung und der Ergriffenheit einst im Kämmerlein BEETHOVENS große Neunte und rief das Werk der „musikalischen Literatur" ins Leben, schenkte es der Kunst zurück. Aber abgesehen von einer speziell durch dramatische Eindrücke von der Bühne her oder durch technische Vertrautheit mit der Darstellung gewonnenen Möglichkeit, sich in ein dramatisches Manuskript hineinzudenken, kann die bloße Lektüre eines Dramas einen abstrakt-poetischen Genuß gewähren, in der abstrakten Vorstellung den Gang der Handlung erkennen, eine Idee gewinnen lassen oder auch schon durch die poetische Diktion des Dialoges eine ästhetische Wirkung ausüben. Nur reichen alle diese Momente nicht aus, das Wesentliche des Dramatischen in seiner Eigenart gegenüber den anderen Künsten zu bestimmen, es als Kunst unter die Literatur zu subsumieren und zu behaupten, daß es sonst keine dramatische Literatur von Bedeutung geben würde.

2. Diese letzte Behauptung aber, daß es sonst keine „dramatische Literatur" gäbe, ist doppeldeutig; man muß unterscheiden zwischen „Literatur" im Sinne von historischem Dokument — alsdann aber gibt es ja auch eine Literatur für alle Zweige der Wissenschaft — und im Sinne einer speziellen Kunstform, der poetischen Literatur. Sobald die Kunst der Dramatik auf einer Stufe angelangt ist, wo die Improvisation nicht mehr ausreicht,

wird man, genau wie in der Musik, das Darzustellende schriftlich fixieren, also Dokumente schaffen. Diese lassen sich selbstverständlich lesen, aber ihr Zweck geht nicht auf diese Lektüre, sondern auf die Darstellung aus. Sie sind „Literatur" im Sinne von Dokumenten, Manuskripten, nicht aber im Sinne einer Kunstgattung, deren Art und Endzweck eben nur die poetische Literatur sein kann. Und aus ihnen läßt sich dann auch die Grundlage für die Historiographie gewinnen. Wie wunderbar ist nun aber die Ansicht, daß der ästhetisch-wissenschaftliche Standpunkt davon abhängen soll, ob die Geschichtsschreibung einer Kunst etwas „Illusorisches" bleibe oder nicht. Nichts ist charakteristischer für die gelehrtenhafte und literatenhafte Auffassung des ganzen Problems, als gerade dieser Satz. Selbstverständlich ist es sehr angenehm, daß man an der Hand der Dokumente eine Geschichte schreiben kann, für die Geschichte der Dichtkunst bildet das Dokument in demselben Sinne das Material, wie das Bild für die Historie der Malerei. Und daß auch für die Geschichte der Dramatik das Dokument eins der wichtigsten Daten ist, wurde von uns nie bestritten. Aber es ist wiederum nur ein Fehler der Methode, aus jener Antizipation erwachsen, wenn man meint, die Geschichte der Dramatik als eine pure Literaturgeschichte auffassen und behandeln zu können.

Hier den Lauf des Stromes aus dem Papier auf dem Papier nachweisen und dazu biographische Notizen und kurz gefaßte Inhaltsreferate auftischen, heißt von der Vergangenheit der lebendigen Kunst immerhin nur eine Vorstellung geben, etwa wie von einem Hochzeitsfeste, von dem das Alter der Brautleute, die Predigt, die Toaste und das Menü mitgeteilt sind. Es ist doch zudem wahrhaftig ganz nebensächlich für eine Erscheinung des Lebens, ob sie sich bequem oder weniger bequem historiographieren läßt; ginge es nicht direkt durch Dokumente, so müßte eben versucht werden, es indirekt zu schaffen. Die Ästhetik der niederen Künste — vom altorientalischen Schlangenbeschwörer bis zum Gladiatorenspiel im römischen Zirkus und den fahrenden Leuten des Mittelalters — bleibt als solche bestehen, hat ihre Geschichte, auch wenn jene Leute nicht nach Manuskripten schaffen, und wenn diese Geschichte nur mühsam und auf dem indirekten Wege aus bloßen Berichten — oder gesetzt auch gar nicht geschrieben werden könnte — die Tatsachen als solche bleiben bestehen.

Manchem wird dieser Vergleich paradox erscheinen, weil wir eben schon, durch lange Tradition und gelehrte Bildung in die literarische Anschauungsweise eingewohnt sind. Ich will daher das Beispiel aus der Musik fortsetzen: Angenommen, daß eine ähnliche Fertigkeit im Notenlesen und -hören populär würde, wie im Buchstabenlesen und Dramen-Sichdenken, so würden wir ebenfalls sehr bald eine Gattung von Musik-„Literatur" haben, eine Papiermusik, die nicht klingt, die kein Orchester spielen könnte, mit Stimmen, die über die Technik der Instrumente hinausgingen, aber, gelesen, „etwas zu erkennen und zu genießen gäbe". Dann würde mit Freuden der musikalische Literarhistoriker erscheinen, Papiermusik und Tonkunst — weil man beide aufschreiben und lesen kann — in eine Retorte werfen und das ästhetische Verhältnis der musikalischen Literatur zum Orchester so bestimmen, wie hier, mutatis verbis, ROBERT PRÖLSS.

PRÖLSS gibt aber noch weitere Argumente, ästhetisch-praktische wie ästhetisch-theoretische; und sie sind von Wichtigkeit. Hören wir ihn weiter: „Die Wahrheit besteht aber nur darin, daß, um wie vieles mehr, als das Lesen eines dramatischen Werkes, die schauspielerische Darstellung auch zu bieten vermag, falls sie dasselbe in jeder Beziehung vollkommen deckt, dies doch in sehr vielen Fällen gar nicht geschieht, und selbst, wenn es der Fall, es dem Zuschauer doch nicht möglich wird, bei dem raschen, lebendigen Strome derselben sich mit einmal all ihrer einzelnen Feinheiten und Schönheiten bewußt werden zu können. Ein Stück kann durch die Darstellung demnach sowohl im einzelnen, wie auch im ganzen nicht nur gewinnen, sondern auch verlieren, und das Studium desselben und die Vertrautheit mit ihm wird uns in nicht wenig Fällen erst ganz fähig machen, die schauspielerische Darstellung zu beurteilen und zu genießen." Er geht damit näher auf das praktische Verhältnis von Lektüre und Darstellung ein, er verkennt die intensivere Wirkung der letzteren nicht, läßt sie aber nur bedingt gelten, denn eine mangelhafte Darstellung müsse einen geringeren Eindruck machen, als die Lektüre. Zweitens aber taxiert er den konkreten Eindruck selbst so gering, und zwar aus theoretisch-ästhetischen Ansichten heraus, daß auch für den günstigen Fall einer guten Aufführung die Lektüre immer noch das Übergewicht behält.

Die Fragen, die hier angeregt werden, lassen ihrer prinzipiellen Bedeutung wegen eine ausführliche Auseinandersetzung gerechtfertigt erscheinen.

I. Gern soll ihm zugegeben werden, daß er mit seiner Behauptung, daß sich die Darstellung des Stückes und sein Inhalt sehr oft nicht decken — daß das Buch durch die Aufführung leiden kann, — recht hat. Allein ist diese traurige Tatsache, die für die praktische Dramaturgie ein sehr ernstes Problem bildet — der hinreichende Grund, das Wesen der dramatischen Kunst zu verkennen, soll aus einem Leiden — vielleicht sogar einem chronischen — also rein aus pathologischen Mängeln, auf eine falsche Speziesbestimmung, einen unrichtigen Stammbaum geschlossen werden?

II. Was aber die weitere Ansicht anbelangt, daß, unter der Voraussetzung einer künstlerisch befriedigenden Wiedergabe des Manuskriptinhaltes, der Zuschauer sich „nicht mit einem Male all der Feinheiten und Schönheiten bewußt werde" — so ist dieser Satz in doppelter Hinsicht wichtig, in praktischer wie in theoretischer.

1. Wer behauptet denn, daß „mit einem Male" sich ein Kunstwerk in all seiner Wirkungsfülle offenbare? Wer hat denn auf den ersten Galeriebesuch hin die Sixtina voll erschöpft? Und wer BEETHOVENS Eroika, WAGNERS Ring beim ersten Hören? Aber wer denn auch ein dramatisches Meisterwerk durch einmaliges Lesen? Immer und immer wieder muß man sehen und hören. Das „eine Mal" ist bei jeder Kunst nur imstande, einen gewissen und umschränkten Totaleindruck zu gewähren, die „Feinheiten und Schönheiten" kommen erst bei der Repetition; sie gleichen im Kunstwerk den feinern Zweigen und einzelnen Blättern eines Baumes, von dem der erste Anblick nur das allgemeine Bild, seine Struktur, den Stamm und die stärkeren Äste erkennen läßt. In diesem Sinne das Wort „mit einem Male" genommen, so liegt in ihm nichts weiter verborgen, als daß die dramatische Kunst ebenso, wie eine jede andere, eine mehrmalige Rezeption erfordert, woraus sich nun die praktischen Konsequenzen ergeben: erstens ein dramatisches Werk wiederholt aufzusuchen, zweitens aber die, der dramatischen Kunst in der Darstellung so viel wie möglich mit auf den Weg zu geben, damit der wiederholte Besuch sich lohnt, so daß der Zuschauer nicht immer nur ein grobes Bild von der Bühne herab empfange, sondern durch immer neue „Feinheiten und Schönheiten" der Kunst gefesselt werde. Leider liegt in diesem „Einmal" eine bittere Wahrheit: denn die literarische Verbildung in dramatischen Dingen hat ihre praktischen Folgen darauf hinaus gebracht, daß die Darstellung sehr oft nur auf das Grobe hinaushandwerkert, der

Zuschauer mit einem Male genug hat und nur in wenigen Fällen sich die Reprise des theatralischen Kunstgenusses lohnt, er sich die pp. Feinheiten und Schönheiten des Werkes aber mit der Phantasie im Papier des Manuskriptes sucht. Die Konsequenz des „Einmal" ist eine leidvolle Zwickmühle geworden zwischen Produktion und Rezeption der dramatischen Kunst, und eine „praktische Dramaturgie" wird diesen Umstand daher sehr zu berücksichtigen haben.

Aber ist es denn ferner nötig und auch bis zur letzten Quelle möglich, sich das, was die konkrete Darstellung „mit einem Male" nicht offenbart, aus dem Manuskripte zu holen? —

PRÖLSS bringt wiederum ein doppeldeutiges Wort herein in die Debatte, wenn er von „Studium und Vertrautheit" mit einem Kunstwerke spricht. Vertrautheit und Studium sind nicht so ohne weiteres identisch. Man kann mit einem Kunstwerke völlig vertraut sein, in dem Sinne, daß man die Überzeugung hat, es bis zu seinen feineren Details völlig rezipiert zu haben. Versteht man in diesem Sinne das Wort „Studium", so wird aber wohl niemand bezweifeln, daß dieses Studium gewonnen werden kann durch fortgesetztes Anschauen resp. Anhören des Werkes selbst. Wie mancher ist auf solche Weise innig mit Bildern vertraut, vertraut auch mit BACH oder mit BEETHOVEN und hat kein Klavier zu Hause, kann vielleicht BACH gar nicht spielen.[1] Also ist weder die Reprise des Kunstgenusses, noch die dadurch gewonnene „Vertrautheit" auf die Lektüre allein angewiesen, sondern kann vielmehr, und zwar erst vollständig, nur durch die konkrete Anschauung gewonnen werden. — Nun kann man jedoch, da man nicht stets, wenn man es wünscht, das Kunstwerk vor sich hat, sich mit Surrogaten behelfen, mit Klavierauszügen von Orchesterwerken, Photographien von Bildwerken und mit Bühnenmanuskripten. Also tat ARISTOTELES, also auch R. PRÖLSS. Bis zu einem gewissen Grade reichen sie aus, der ästhetischen Kontemplation eine Vertiefung in Details zu gestatten. Insofern nehmen wir Manuskripte zur Hand, um, da wir nicht beliebig drei- oder viermal hintereinander den Ödipus, den Wallenstein auf der Bühne sehen können, uns z. B. über seinen

[1] Ich kenne Leute, die mit BEETHOVEN und WAGNER innig „vertraut" sind, aber aus Prinzip keine Taste anrühren, weil sie nicht technisch genug ausgebildet sind, um ihre Lieblinge selbst sich so zu Gehör zu bringen, wie ihre Vertrautheit mit den Werken es verlangen würde.

Aufbau zu informieren, lesen wir den Hamletmonolog durch, um Wort für Wort einzeln zu durchdenken. Nur vergesse man nicht, daß solches „Studium", bei aller möglichen Einzelvertiefung und allem Vertrautwerden eben nichts anderes ist, als ein Surrogat und seine Grenzen hat, denn die Eroica auf meinem Klavier ist nicht das Kunstwerk BEETHOVENS, das im Orchester klingt, und die BRAUN und DORNACHsche Photographie nicht der farbenvolle REMBRANDT, die bloßen Noten aber klingen, gelesen, überhaupt nicht.

2. Wenn es nun möglich ist — und auch geschieht — daß das Vertrautsein mit dem Werke, das ich aus solchem „Studium" gewonnen habe, mich in den Stand setzt, „die schauspielerische Leistung zu beurteilen und zu genießen", so will das noch gar nichts sagen über das prinzipielle Verhältnis von Manuskript und dargestellter Kunst. Der voraus- oder nachfolgenden Lektüre gebührt durchaus nicht ohne weiteres die Suprematie über die Anschaulichkeit der Darstellung. Meine abstrakte Phantasievorstellung ist und bleibt abstrakt; gegenüber der konkreten Darstellung aber sind drei Fälle möglich: Entweder ich habe beim Studium des Manuskriptes eine abstrakte Phantasievorstellung gewonnen, deren ästhetischer Wert sich mit dem aus der konkreten Darstellung deckt, oder die letztere steht in einem Unterschiedsverhältnisse dazu. In diesem letzten Falle kann die konkrete Darstellung ein Manko in sich schließen oder ein Plus, je nachdem die abstrakte Vorstellung für mich einen höheren ästhetischen Wert repräsentiert, sie also von dem konkreten Eindruck der künstlerischen Darstellung nicht erreicht, oder aber übertroffen wird.

Zu solchem Manko aber ist folgendes zu bemerken: Man muß in der abstrakten Phantasievorstellung sehr wohl zweierlei Möglichkeiten unterscheiden: eine rein subjektiv-vage, die sich in abstrakt-unsinnlichen Assoziationen ergeht, oder eine solche, die sich nur auf die sinnliche Erscheinung eines Kunstwerkes erstreckt. Zu der ersten gehört alle poetische Vorstellung und mit dieser alle poetische Schwärmerei, zur letzteren das Phantasiebild, das sich der Künstler vom zu produzierenden Werke macht, der Maler vom Bilde, der Komponist von der Musik, der konzipierende Dramatiker und der Regisseur, Schauspieler, oder aber auch der konkret empfindende Leser vom dramatischen Bühnenbilde. Die Lektüre eines dramatischen Manukriptes kann aber beide Arten Phantasievorstellungen erwecken. Gedenken wir zunächst der ersteren.

A. Die ästhetische Phantasievorstellung kann mit solchen rein subjektiven und vagen Assoziationen durchsetzt sein, daß sie der betreffenden ästhetischen Wirkung den Hauptcharakter und den prinzipiellen Wert verleihen und ihnen gegenüber das konkrete Objekt eine Enttäuschung hervorruft, ja hervorrufen muß. Populär ausgedrückt: die subjektive schwärmerische Assoziationssphäre, die, nicht gebunden an eine konkrete Vorstellung, sich frei entwickelt, wird sich in dem ästhetischen Objekte nicht wiederfinden, und die Enttäuschung wird um so größer sein, je phantastischer, je subjektiver, je weiter die schwärmerische Assoziation ihre Kreise zog. Dieser Kontrast ist eine Tatsache, aber als solche durchaus noch nicht geeignet, der subjektiven Phantasievorstellung den Vorzug zu geben vor dem konkreten ästhetischen Objekte, am allerwenigsten aber gegen eine einzelne Kunst speziell als ein Manko ausgespielt zu werden. Denn dieser Kontrast zwischen der ästhetischen Wirkung und dem ästhetischen Werte solcher rein subjektiven Vorstellung und der Wirkung und dem Werte des konkreten ästhetischen Eindruckes findet sich wiederum nicht allein auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, sondern kann auf einem jeglichen ästhetischen Gebiete konstatiert werden, in der Ästhetik der Natur wie in der der Kunst. Wie oft erleben nicht Leute diesen Kontrast, diese Enttäuschung, wenn sie Naturschönheiten oder Kunstwerke aufsuchen, an die sie von Hause aus eine ästhetische Phantasievorstellung wie ein Vorurteil heranbringen, die sie sich vorher abstrakt gebildet resp. angelesen haben. So ist mancher Reisende enttäuscht, wenn sich ihm Italien zum ersten Male auftut, nachdem er sich zuvor aus schwärmerischen Berichten, poetischen Schilderungen, ja wohl auch aus Gemälden eine sublimiert „ideale" Vorstellung in seinem Innern aufgebaut hat. Wer mit WASHINGTON IRVINGS „Alhambra" im Kopf und Herzen den Boden Granadas betritt und zur Feste Boabdils emporsteigt, wird ganz sicherlich jene Enttäuschung sofort verspüren, und wer die Gestade des Genfer Sees aufsucht, mit der Erwartung, dort die neue Heloise, sozusagen, in konkreto aus der Anschauung zu repetieren, dem wird es auch nicht anders ergehen.[1] Es kann das auch gar nicht anders sein:

[1] Man darf nicht annehmen, daß die Enttäuschung etwa lediglich daher entstehe, daß die Objekte der Wirklichkeit sowohl durch ungünstige zeitliche Verhältnisse (die Witterung bei Betrachtung landschaftlicher Reize [Golf von Neapel, Rigi], oder historischer Verfall [Alhambra, Abendmahl LEONARDOS]) als

denn die ästhetische Beleuchtung, die JRVING über die Alhambra, die ROUSSEAU über die Gestade des Lac Leman ausgegossen hat, sind erst Assoziationen zweiter Potenz, Assoziationszutaten subjektiver Natur, die erst im Innern jener tief empfindenden Dichter- und Denkerseelen durch ihre ästhetische Anschauung entstanden sind, sie sind schon Verarbeitung, ästhetisches Destillat des realen Objektes, ebenso wie die Landschaftsbilder dies von einer Gegend sind; und wer diesen Unterschied nicht zu finden weiß, gleicht dem, der die Weinbeere ißt mit dem schmerzlichen Bedauern, in ihr weder Blume zu schmecken noch Feuer zu trinken.

Zu solchen rein subjektiven Phantasiewerten kann nun auch die bloße Lektüre dramatischer Manuskripte veranlassen. Einmal kann sie frei und ungehemmt durch die Schranken der Realität ins Abstrakteste und Ungemessenste schweifen, alsdann kann sie Assoziationskreise produzieren, die erst höheren Potenzen entsprechen, mit ihnen sich sättigend, ihnen die hauptsächliche ästhetische Wirkung auferlegend. Je abstrakter diese Vorstellungen sind, um so weniger wird daher die Kunst imstande sein, sie zu realisieren, respektive in ihrer Realisierung adäquate Werte zu schaffen; abstrakte Vorstellungen kann zuletzt die Kunst überhaupt nicht mehr darstellen, höchstens nur durch das Mittel rein äußerlicher Assoziation, der Allegorie, oder durch Assoziationsübertragung,[1] wenn sie nicht auf den Gegenstand selbst zurückgeht, der der empirische Ausgangspunkt der Vorstellung gewesen ist. Wir haben beispielsweise die Vorstellung: „der Morgen". Nehmen wir diese nicht im Sinne äußerer Erfahrung, also nicht etwa im astronomischen usw., sondern in dem innerer Erfahrung, so kann sie ästhetisch werden, indem eine Menge von Resultanten ästhetischer Assoziationen sie umgeben, und wir haben alsdann das, was man einen „poetischen" Begriff zu nennen pflegt. „Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte den leisen Schlaf, der mich gelind umfing." — Bei diesem Worte „der Morgen" resultieren in uns eine Unzahl von einzelnen Assoziationen innerer Erfahrung, angeknüpft an eine Fülle äußerer Wahrnehmungen. Wenn ich ganz im groben

auch durch äußere Zufälligkeiten realen Lebens (Straßenleben, Schmutz, moderne Läden, Reisepublikum u. s. w. in Neapel resp. Rom), Eindrücke hervorrufen, die die ästhetischen stören.

[1] KLINGERS „Beethoven" und „Drama" stellen derartige Assoziationsübertragungen dar.

dafür die Windrose angeben sollte, so kämen vielleicht folgende Vorstellungskomplexe in Betracht: 1. das Aufgehen des Tageslichtes, der Sonne; 2. das Erwachen des Lebens in der Natur; 3. der Beginn eines neuen eigenen Tagewerkes; 4. die physische und psychische Frische des menschlichen Individuums nach erquicklicher Nachtruhe. Nun verbinden sich diese vier Assoziationsrichtungen vielleicht untereinander durch die Assoziation der „Hoffnung". Das durch Ruhe gestärkte Ich beginnt sein Tagewerk mit frischer Kraft, freudig, in Hoffnung; der „Morgen" wird somit zum „Symbol" der Hoffnung überhaupt: Als Hoffnung klingt sowohl das kommende Tagewerk, wie die Zukunft überhaupt an. Die Idee der „Hoffnung" wird schließlich zur Leitvorstellung, von der Morgenröte der Erkenntnis und der Völkerfreiheit bis zum ewigen Morgenlicht, das der religiöse Glaube nach der Nacht des Grabes erhofft;[1] eine Unzahl von Schattierungen, vom „Morgendlich leuchtend im rosigen Schein" — bis zu der Vorstellung: „Fern dämmere schon in Eurem Spiegel das kommende Jahrhundert auf" — vereinigen sich in der abstrakten Vorstellung „der Morgen". Es sind da in dem einen einzigen Begriff eine Fülle von Assoziationen lebendig, deren summarische Kraft wir wohl in uns spüren, die schließlich auch von einem subjektiven Phantasiebilde begleitet sein kann, deren einzelne Vorstellungsglieder aber durchaus unsinnlich geworden sind, ja, die wir als Einzelnes auch gar nicht vorstellen. Wir haben somit in der abstrakten subjektiven Vorstellung einen Reichtum, dem gegenüber die Künste, die an konkrete Darstellung gebunden sind, wie leicht einzusehen ist, im Nachteile sind. Wir haben in der abstrakten Vorstellung gut Schätze häufen! Wir lassen da frei und unbeschränkt die Assoziationen aus allen möglichen Erfahrungsherden, aus allen beliebigen Potenzen der Abstraktion zusammen klingen, denn keine Sorge drückt uns dabei, ihnen irgendwie ein sinnliches Kleid anziehen zu müssen, sie konkret in irgend eine Gestalt zu bannen, die nur immer eine sein kann. Kann es nun einer Kunst gelingen, solche subjektive Vorstellung restlos in konkreto wiederzugeben? Aus mannigfachen Gründen nicht. Mag

[1] In den Religionen und deren Kulten symbolisch ausgeprägt: die Kirchen werden in der Ostrichtung erbaut, die Altäre nach Sonnenaufgang orientiert, um nach Christus zu weisen, der das „Morgenrot" des jüngsten Gerichtes und die Seligkeit bedeutet, oder das „Haupt" der Kirche repräsentiert, die dem aufgehenden Lichte zugewandt ist.

der Himmel wissen, was uns beim „Morgen" vielleicht für ein Phantasiebild, vag und undeutlich, vorgeschwebt hat — wir sahen uns vielleicht selbst im fröhlichen Beginnen einer Bergwanderung oder wir erblickten nur durch unser Fenster eine Landschaft im Morgenlichte — und zwar wiederum nur eine ganz beliebige. Der Künstler soll aber ein konkretes Gebilde schaffen, aus dem uns assoziativ „der Morgen" entgegentritt. Der bildende Künstler greift entweder zur Allegorie, indem er eine menschliche Gestalt aufstellt. Vielfach erinnert nur ein bloßes Attribut an die „Bedeutung", beim Morgen gar nur ein Hahn zu Füßen, wie das Mohnbündel in den Händen oder die Sichel Lunas auf dem Haupte auf die Nacht deutet. Oder aber die Kunst muß versuchen, die Assoziationen auf den Ausdruck des menschlichen Leibes und vornehmlich auf das Antlitz zu übertragen. So wird uns „der Morgen" vielleicht dargestellt werden durch ein heiteres Kind, oder vielleicht durch einen rüstigen, kräftigen, lebensfreudigen Jüngling, insofern „Hoffnung" das Assoziationszentrum dabei sein soll.[1] Die Plastik ist in dieser Hinsicht am ungünstigsten gestellt, mehr steht der Malerei zur Verfügung: diese kann den „Morgen" darstellen mit aller Rosenröte der Eos, die Assoziationen aus farbiger Landschaft sprechen lassen, kurz die „Stimmung" mit Hülfe der Farbe voll austönen lassen — aber alles nur in einem einzigen konkreten Bilde, das seine Bestimmtheit und damit seine Grenzen haben muß. Ganz anders steht die Poesie da. Sie ist, da ihr künstlerisches Darstellungsmittel, das Wort, abstrakt ist, zu keiner Konkretisierung gezwungen, sie schlägt im geeigneten Worte die Abstraktions-

[1] Als ein Musterbeispiel solcher Ideenverkörperung erscheint mir die Statue der „Luna" von ADOLF HILDEBRAND (abgebildet im Katalog der Deutschen Kunstausstellung zu Dresden a. 1899). Die Selbstenthüllung der körperlichen Schönheit erinnert mich an den vollen Lichtzauber, den das Gestirn über die Erde gießt („Füllest wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz), und während der Schleier zunächst nur allegorisch die Vorstellung des „Nächtlichen" auslöst, spricht mir sein zarter duftiger Stoff, die vielen weichen Falten, von jenem „Nebel"-glanze und seinem geheimnisvollen stillen Zauber. Die Formen des Körpers sind weich gehalten, fast verschwimmend das Antlitz mit seinem Traumlächeln — weich, die Umrisse der Landschaft verfließen machend, zeigt das milde Mondlicht die Natur. Steht die Luna oder schreitet sie leise fort, wie das Gestirn selbst fast unmerklich über die Himmelsbahn wandelt? — Ja, sie schreitet dahin, in langsamem, zwanglos-feierlichem Gange, mit leisem Tritt, in unbewußter, keuscher Schöne — wie Luna. Und die lange Kontemplation dieses Meisterwerkes „löste endlich auch einmal meine Seele ganz".

vorstellung an, die nach allen Richtungen der assoziativen Windrose hin ungehindert weiterschwingen kann, ohne sich in eine konkrete Darstellung konzentrieren zu müssen und ohne daher Gefahr zu laufen, in einen Konflikt zu kommen. Der poetische Eindruck ist abstrakt und damit ungehindert, er kann das ganze Gebiet des Geisteslebens anklingen lassen, historische, religiöse, philosophische Ideen wie persönliche Lebenserinnerungen, Lebensgefühle, und die Skala der Affekte noch dazu. Der Dichter sagt „der Morgen kam." Und in abstrakto ist das Wort ein ästhetischer Begriff von tausend Vorstellungen, die keine Malerei der Welt, keine Plastik ja auch nur andeutend vollständig konkret mir vorführen kann.

Wer nun, anstatt die dramatische Wirkung von daher zu empfangen, von woher sie einzig genommen werden kann und soll, von der sichtbaren Darstellung, fälschlich zuvor im Manuskripte sucht, wer sich in dieses ein„studiert", immer höher ins Abstrakt-Poetische hinauf, der wird sich nicht zu wundern brauchen, wenn ihm schließlich die konkrete Kunstdarstellung Unbefriedigung und Enttäuschung bereitet. Aber für diesen falschen Weg ist die Kunst als solche nicht verantwortlich zu machen. Es ist aber charakteristisch genug für unsere intellektualistische Kultur, daß selbst die konkreteste, die unmittelbarste Kunst, die dramatische, erst durch die Brille der Abstraktion betrachtet wird, somit erst rein als „poetische" Wirkung genossen werden soll, und alsdann von dieser aus auf die eigentliche Kunst geschlossen wird, anstatt daß der natürliche, der umgekehrte, Weg begangen wird. Je „studierter" in diesem Sinne Einer ist, um so unzufriedener und aber zugleich um so unempfänglicher wird er dem sinnlichen Eindrucke der Kunst gegenüber stehen. — In diesem Sinne wird das Manuskriptlesen geradezu zum Verhängnis für die Kunst — wohl der Malerei und Plastik, daß sie nur ungeteilt, lediglich in wortlose Gebilde gebannt, produzieren können, und somit die Rezeption zu stetem Anschauen zu zwingen vermögen — falls ein gebildetes Publikum nicht vorzieht, sein Kunstverständnis vorher aus Kommentaren oder gar aus Feuilletons zu schöpfen.

B. Es ist aber andererseits auch möglich, daß die Lektüre des Stückes unter dem sachverständigen Gesichtspunkte der konkreten Darstellung geschah, und zwar in der Weise, daß die durch Lesen erweckte Vorstellung Phantasiebilder enthält, die nicht über die Darstellbarkeit durch die dramatische Kunst hinausgehen. Wenn

in solchem Falle ein Manko vorliegt, also die Darstellung die Erwartung nicht erfüllt, so prüfe man sich zuvörderst, ob man auch den ästhetischen Bedingungen und Tatsachen der Darstellung genügend Rechnung trage. Denn erstens ist das freie Spiel der Assoziationen hinsichtlich seiner Subjektivität überhaupt in Rücksicht zu ziehen. Ich brauche nicht sogleich es als eine unliebsame Täuschung zu empfinden, wenn der Wallenstein oder irgend welche beliebige Person auf der Bühne anders erscheint, anders spielt, als der, den ich mir in der Phantasie vorgestellt und vorgespielt habe. Der darstellende Künstler hat ein Recht auf Assoziationsfreiheit wie ich, ja er ist in einem gewissen Vorrechte, indem er selbst objektiv konkret darstellt, ich dagegen nur subjektiv vorstelle, und so lange ich den Wallenstein nicht selbst besser spielen kann, als er, oder ihm nicht deutlich, praktisch angeben kann, inwiefern er bessere Darstellungen erzeugen könne, so lange bin ich immerhin verpflichtet, mein subjektives Wünschen und „mir denken" unter ein Fragezeichen zu stellen. Aber wir wollen auch die Tatsache nicht außer acht lassen, daß die Darstellung ein Manko aufweist gegenüber einer durch Lektion gewonnenen Vorstellung, in dem Sinne, daß letztere völlig zu Recht besteht. Alsdann ist einfach die Darstellung schlecht, sie leistet nicht das, was sie leisten sollte, sie bleibt hinter Anforderungen zurück, die ohne Ungebühr gegen sie erhoben werden können, ja vielmehr erhoben werden müssen. In diesem Falle ist also lediglich ebenfalls nur die Forderung zu erheben, daß die darstellende Kunst zur vollen Leistungsfähigkeit entwickelt werde. Und diese Frage ist Gegenstand der praktischen Dramaturgie, nicht der theoretischen. Denn das hier zu behandelnde Problem wird von ihr gar nicht getroffen, da hier die Möglichkeit der adäquaten Darstellung nicht bestritten, sondern zugegeben wird. Und das trifft selbst für den Fall zu, daß man in Verfolg der PRÖLSSschen Ansicht nicht etwa nur einzelne Ausnahmen von mangelhafter Darstellung, sondern die Bühnendarstellung generaliter, als durchschnittliche Leistung überhaupt im Auge habe, eine Meinung, der — leider! — nicht so unbedingt widersprochen werden kann. Aber alsdann ist auch nur das praktische Postulat zu verallgemeinern, auf eine Hebung der gesamten Kunst zu dringen, ohne daß, als ein theoretisches Prinzip ausgesprochen, mit einer gewissen Skepsis das Diktum gefällt zu werden brauchte: Die konkrete Darstellung wird stets gegenüber dem durch Lektüre ge-

wonnenen Postulat in Rückstand bleiben. Wir geben zu, daß ein Stück von feinstem künstlerischen Gehalte unverständlich bleiben kann, wenn es schmierenhaft dargestellt wird — aber kann nicht auch eine musikalische Komposition ein verhunzendes Spiel erleiden? Wem fällt es da ein, der Notenlektüre einen prinzipiellen Vorrang anzuphilosophieren oder sie theoretisch isolieren zu wollen?

III. Aber muß denn, so fragen wir zum andern, gerade dieses Manko, dieses Minus überhaupt stattfinden, ist die Überlegenheit der subjektiven Phantasievorstellung eine Tatsache, die ausschließlich und unumstößlich in diesem ästhetischen Gebiete vorherrscht, und zwar so, daß sie von einschneidender Bedeutung für die ganze theoretische Betrachtung und Würdigung der dramatischen Kunst, ja als ausschlaggebend zu erachten sei? Das aber ist durchaus nicht der Fall. Und auch PRÖLSS behauptet das nicht. Wir haben uns bemüht, länger und ausführlicher auf jene Tatsache eines Mißverhältnisses zwischen subjektiv-abstrakter Vorstellung einzugehen, um ihr möglichst nach allen Seiten hin gerecht zu werden, allein wir haben damit durchaus nicht zugestehen wollen, daß dieses Mißverhältnis als eine ästhetische Tatsache die Regel bilde. Ganz im Gegenteil hat die konkrete Darstellung in der ästhetischen Wirkung die Superiorität — man erinnere sich nur der allbekannten Tatsache, daß ein hervorragender Darsteller auch eventuell mit einem literarischen Nichts, rein als Virtuos, zu brillieren vermag — und wenn ein Mißverhältnis eintritt, so ist in mindestens gleicher Weise auch die abstrakte Vorstellung dem konkreten Eindrucke unterlegen, denn die konkrete Anschauung eines Ereignisses ist stets von intensiverer und deutlicherer Wirkung auf unser Vorstellungsvermögen, als wenn es nur abstrakt „gedacht" wird; das ergibt die Erfahrung des Lebens selbst schon bei der einfachsten Sinneswahrnehmung. Spreche ich von Farben: rot, blau, grün u. s. w., so wird eine pure abstrakte Vorstellung davon nicht die deutliche Vorstellung erwecken, wie der konkrete Anblick der Farbe selbst; die deutlich vernehmbare Wirkung, die in der konkreten Sinnesempfindung auftritt, fehlt in der Abstraktion, in der sie nur als Erinnerungsvorstellung von mehr oder weniger intensiverem Grade vorhanden ist. Lesen wir aber von einem Unglücksfalle, etwa dem Untergange eines Schiffes, einem Eisenbahnunglücke u. dergl., so wird die bloß gedachte, d. h. ab-

strakte Vorstellung lange nicht so intensiv sein, als wenn wir selbst Zeugen des Vorfalles gewesen wären. Sagt doch selbst die populäre Sprache der Berichterstattung sehr oft: „Es ist der Feder nicht möglich, all die Eindrücke zu schildern" u. s. w., und meinen wir doch selbst, daß es ein Glück war, diesen oder jenen erschütternden Vorfall nicht mit eigenen Augen haben schauen zu müssen. Der untergeordnete Reporter, der, auf die niedrigen Instinkte seines speziellen Publikums spekulierend, den oben erwähnten Ausdruck gebraucht, weiß nur zu gut, wie er die „Sensationslust" zu packen vermag, indem er die Phantasie aufzustacheln versucht durch den Hinweis auf die Unmöglichkeit, dem konkreten Eindruck gleichzukommen. Und in der Tat — so schaurig sich auch ein Bericht über einen Mord liest — noch viel schlimmer ist der Anblick eines Ermordeten selbst;[1] eine Hinrichtung, deren bloße Schilderung man schließlich ohne große Erregung lesen kann, wirkt dagegen auf jeden feinfühlenden Zuschauer gräßlich. Die künstlerische Darstellung erreicht zwar nicht die Intensität eines realen Erlebnisses, denn sie ist als rein ästhetische Darstellung nur ein Bild der Wirklichkeit, nicht diese selbst — wie Theatertod kein wirkliches Sterben ist — und der künstlerische Geschmack hat sich über die Darstellung des nur Grausigen und Schrecklichen erhoben und sucht das Gebiet des ästhetisch Wirksamen in höheren Regionen. Allein bei aller Milderung, die das bloße „Spiel", der Schein, durch die Kunst mit sich bringt oder die ein Erfolg geläuterten und veredelten Geschmackes ist, liegt in der künstlerischen Darstellung noch so viel konkrete Wirkung, daß der Intensitätsüberschuß gegenüber der abstrakten Vorstellung sich ganz bedeutend geltend macht. Und in diesem Intensitätsüberschuß beruht die Wirkung der dramatischen Kunst als konkrete Darstellung, ihre spezifische Eigenart, die ihr neben den anderen konkreten Künsten allein zukommt, und worauf die Konzeption stets abzielt und abzielen muß. Dazu

[1] Die Untersuchungsrichter pflegen deshalb auch Mörder vor die Leiche zu führen, um durch den intensiven Anblick, den konkreten Eindruck eine tiefe psychische Wirkung auf den Täter zu erzielen, ihn eventuell zum Geständnis zu bringen. — Und wie viele Leute, die sonst gar zu gerne gruselige Gerichtsverhandlungen lesen, sind von Widerwillen gepackt worden, wenn sie in kriminalistischen Ausstellungen (auf der Städteausstellung zu Dresden 1903 konnte ich das beobachten) nur die Photographien von Tatorten und Leichen zu Angesicht bekamen.

einige Beispiele. Wenn wir lesen, daß ein edler, unschuldig vom Schicksal aus menschlicher Höhe in tiefstes Leiden gestürzter Mann als blinder, greiser Bettler die Welt durchzieht, so ist der Gedanke daran wohl geeignet, unser Mitleid zu erregen. Aber sehen wir ihn selbst leibhaftig vor uns, schwach und gebückt, mit Lumpen bekleidet — sehen wir seine Hilflosigkeit mit eigenen Augen, wie sein Schritt müde, matt und unsicher tastet, wie der Blinde bang und vorsichtig nach dem Steine fühlen muß, auf den er sich setzen soll . . .

Chor: „Hierhin! hier fasse Fuß! hier auf dem Felsvorsprung! hier sollst du, Greis, verweilen.

Ödipus: **„So?"**

Chor: Richtig hast du verstanden.

Ödipus: **„Darf ich mich setzen?"**

Chor: Schwing auf den Stein dich nieder!

Antigone: Mein Amt ist dies, Vater; sänftiglich . . ."[1] u. s. w.

Ich bitte, auf die beiden kurzen Redewendungen des Ödipus: „So?" „Darf ich mich setzen?" zu achten und zu erwägen, welchen Eindruck sie, lediglich gelesen, und welchen sie in konkreter Darstellung hervorrufen; der Einfachheit halber wollen wir uns nur an den deutschen Wortlaut halten, ohne zu prüfen, ob das Original deutlicher ist oder nicht, denn wir könnten ein solches Beispiel auch aus der Dramatik der Muttersprache nehmen. Was nun enthüllen uns diese beiden Fragen? Abgesehen davon, daß ihre so kurze Formulierung leicht einen falschen Sinn geben kann, wenn man nicht genau die Situation in Gedanken hat, enthalten sie, bei richtigem Verständnisse keine weitere Vorstellung als die: Der Blinde ist, unsicher, nur auf sein Tastgefühl angewiesen, in der Furcht den Sitz zu verfehlen und zu stürzen; darum die Fragen, die Anleitungen des Chors und die Hülfeleistung der Tochter, welche aus ihren Worten erraten wird. Wie blaß ist aber dieser „Gedanke" gegenüber dem Gesichtseindrucke, den uns eine sorgsame Darstellung bietet! Alsdann steht er vor mir, der Blinde: Wer ist es? Kein bloßer „Blinder", sondern eine körperliche Gestalt, die schon als solche, ohne daß ein Wort aus seinem Munde fällt, uns eine Fülle von Eindrücken gibt. Jawohl ein Greis, ein blinder — hilflos und unsicher, scheu tastend und ängstlich fühlend, ein Bettler im zer-

[1] SOPHOKLES, Ödipus auf Kolonos, Vers 186.

schlissenen Gewande — aber kein schwächliches, greises Männlein, kein bloßer Bettler, kein bloßer Blinder — sondern der Ödipus! Noch wird man an der gebeugten Gestalt den einstigen König erkennen, den Heros, der in der Fülle der Manneskraft einst Theben beherrschte, den energischen und großen Geist, den wir in heißblütiger Energie einst schwören hörten, den Mörder des Laios, und wenn er ihn unter seinem eigenen Dache berge, zu verfolgen, der in der Leidenschaft dieser Energie sich selbst in tragischer Ironie dem Verderben entgegenführte, vorschnell den Schwager des Lugs und Trugs zieh, groß in seinen Schwächen („Naturen wie die deine fallen sich selbst zur Last") und groß in seiner Gesinnung wie in seinen Taten, jenen Ödipus, der mit schauriger Stimme den eigenen Fluch auf sein eigenes Haupt nahm, der sich selbst blendete, der, noch als Greis, alsdann dem Sohne an den verglimmenden Kohlen seiner feurigen Seele den furchtbaren Fluch zu schmieden vermag — der Ödipus, dem die Götter ein überirdisches, heroisches Ende bereiten werden. Was ich hier mit prosaischen Worten nur andeute, wozu die Dichtkunst einer Schilderung bedürfte, die in wenig oder viel Worten assoziativpoetisch diesem bloßen Gedanken eine ästhetische Resonanz erweckte, das zeigt die dramatische Darstellung mit einem Blicke: Der Schauspieler wird in Haltung und Geberde den Charakter und die Situation anschaulich machen; für seine Darstellung sind die beiden Fragen fast nur Stichwörter zu einem ergreifenden Eindruck. Wenn wir dies „So?", dies „Darf ich mich setzen?" hören und sehen, wenn wir anschauen, wie eine Gestalt wie die des greisen Heros mit den Händen nach dem Sitz unsicher tastet, wie er vorsichtig sich in die Knie hinablassen muß, um nicht den Sitz zu verfehlen, wie er der Hülfe bedarf und wie man ihn leitet und stützt — werden wir alsdann durch konkretes Anschauen nicht in viel deutlicherer Weise alles das empfinden, was uns hier der Künstler zeigen will? Wer kann die Geberden in ihrem vollen Eindrucke schildern, die ein guter Darsteller hier, sich körperlich und seelisch einfühlend, uns vorführt, die Geberden, die sowohl den Greisen, den Hilflosen und Blinden als auch den König und den Ödipus charakterisieren, in einem erschütternden Kontraste und doch in einer großartigen idealen Einheit? Es mögen nur wenige Sekunden mimisches Spiel dazu gehören, vielleicht nur zwei, drei Gesten — und wir sehen an ihnen auf einmal tausend-

fach mehr, als uns langatmige Kommentare sagen können. Das Wörtchen „So?", das er spricht, erscheint vielleicht nur als unwesentliche Zutat — aber wenn wir es lesen, ist es das Einzige, an dem unsere Vorstellung haften kann. Und dennoch, wer liest aus den zwei Buchstaben, wer hört aus ihnen die Stimme des Ödipus heraus? Die Heldenstimme, die ehedem so gewaltig in Ohr und Seele klang, gebrochen und gedämpft durch Alter und Elend, ein Klang, wie der Ton einer gesprungenen Königsglocke — wenn diese Stimme hilflos und bebend dies „So?" spricht. Ich vermag diesen Ton nicht zu schildern — ich weiß nur, daß ein Künstler ihn sprechen kann, so sprechen, daß er mir durch die tiefste Seele geht.[1] Und Sophokles schildert erst recht nicht: er schreibt nur das Wort „*οὕτως;*".

Ein zweites Beispiel: Wir alle wissen — denn wir haben es unzählige Male gehört, gelesen und auswendig gelernt — Christus ist gekreuzigt worden. Die Vorstellung davon haben wir in abstracto. Aber wie vag ist sie doch! Ein bloßes Datum, wie ein anderes geschichtliches auch, wenn auch die religiöse Vorstellungssphäre ihr einen tiefen Wert verleiht. Hingegen wer hat je von diesem Hörensagen, vom Lesen den Eindruck empfangen, den die Kreuzigungsszene in Oberammergau oder Brixlegg hervorruft? Wir wissen vom Gekreuzigt-Werden nicht mehr, als ein Kind vom Tode überhaupt. Die furchtbare physische Marter dieser entsetzlichen Hinrichtungsart, dieses langsame, qualvolle Absterben unter den gräßlichsten Schmerzen, davon weiß heutzutage, Gott sei dank, niemand mehr, auch die Schande nicht, die mit solch einem Tode verknüpft war, nach der Auffassung der Alten. Eine Andeutung gibt das Passionsspiel: Wenn wir den Jesus unter der Last des Holzes zusammensinken, brutale Henkersknechte ihn emporreißen sehen, den Zurüstungen zuschauen, der Aufrichtung des Kreuzes, der Befestigung der hohnvollen Inschrift — wenn wir die Hammerschläge hören, die durch die Hände angeblich den Nagel treiben, den Christus seufzen hören, bis zum Sterben — so erhalten wir Eindrücke, die niemand vergißt, denn sie sind schrecklich. Die bildenden

[1] Ein ähnliches Beispiel habe ich noch in der Erinnerung: KLARA ZIEGLER in Grillparzers Medea (II. Akt) die Worte sprechend: „Jason — ich weiß ein Lied." Schon allein welche erschütternde Spannung wußte sie damit zu erwecken! — Oft habe ich die Medea von Tragödinnen wiedergesehen, aber nie wieder diese fünf Worte in so ergreifender Kunst erlebt. —

Künste geben bereits einen viel erschütternderen Eindruck, allein weder die gemalte Szene, noch das Kruzifix und die Gruppe der Plastik erreichen in ihrer Wirkung den Eindruck des Gekreuzigt-Werdens, des Vorganges, den die dramatische Kunst erzielt, da sie die einzige Kunst ist, die konkret und transitorisch zugleich darstellen kann. Ich werde nie den Eindruck vergessen, den gerade diese Szene im Passionsspiel auf die Zuschauer und mich unter ihnen machte, er ging bis zur atemstockenden Beklemmung.

Ich möchte noch aus meiner persönlichen Erinnerung zwei andere Beispiele für die Überlegenheit des darstellerischen Eindruckes anführen. In Leipzig freute ich mich einst auf eine „Holländer-Aufführung" mit dem trefflichen SCHELPER. Aber ich erfuhr, daß die Vorstellung abgesagt sei und dafür das „Glöckchen des Eremiten" gegeben würde. Daß ich durch diesen unvermuteten Tausch in bester Stimmung und dadurch ästhetisch besonders rezeptionsfähig gewesen wäre, will ich nicht behaupten. Da kam ein seltsames Erlebnis über mich: Die Rose Friquet, sonst eine Soubrettenrolle, ward von PAULA MARK gespielt, und zwar anders, ganz anders als sonst. Ich sah die MARK, von der ich bisher noch nichts wußte, zum ersten Male. Welches Ungeahnte hatte sie aus dieser seichten, halb singspielhaften Ziegenhirtin gemacht! Die Begabung der MARK lag auf Seite der schweren, ernsten Tragik, sie schuf auch die Rose zur ernsten Rolle um — und in der Szene, als sie den Brautkranz abnimmt, als das Glück und die Hoffnung der Unschuldigen vernichtet erscheint, entfaltete sie ein Spiel — daß, ich scheue es nicht einzugestehen — ich bis zu Tränen ergriffen wurde.

Und wer denkt bei der Lektüre des Klavierauszuges — Libretto und Komposition — an solche Darstellung?

Das weitere Beispiel: Ich hatte OTTO LUDWIGS „Makkabäer" gründlich studiert. Das Stück war mir in allen seinen „Feinheiten und Schönheiten" sehr wohl bekannt, auch die Rolle des Syrerkönigs ANTIOCHUS EUPATOR. Und doch nicht, denn als in der Vorstellung der Künstler (O. OSMARR) in einem reichen, durchaus charakteristischen Prunkgewande unter dem Thronhimmel des Zeltes stand, in einer eisernen Haltung, fast unbeweglich, eine Mischung von königlicher Größe und Überlegenheit, mit der brutalen Grausamkeit eines orientalischen Tyrannen, von persönlich-imponierender Macht und mit der antiken Verachtung des Wertes von Menschenleben — und als OSMARR mit nur einer einzigen Geste des

Unmuts, der kaltblütig-souveränen Verachtung, die Söhne der Mutter zum Feuertode schickte — da empfand ich die Wirkung der dramatischen Kunst in ganz anderer Weise als vorher beim lesenden „Studium“: auch wenn LUDWIG jene Geste vorgeschrieben hätte, ohne die konkrete vorzügliche Darstellung wäre sie wirkungslos geblieben. — Und zuletzt noch einen Beleg aus der Autorität der Klassik.

Über die SCHRÖDER-DEVRIENT schreibt R. WAGNER unter anderem folgendes: „Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Sch.-D., welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio“ war nichts anderes als die „Schweizerfamilie“ herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dies eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Überdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie“ mit Mißbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emeline“ den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabendsten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weshalb diese, sobald solche Phänomene sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.“ [1]

Die konkrete Darstellung kann also der bloßen abstrakten, durch Bericht gewonnenen, weitaus überlegen sein, und diese Überlegenheit ist theoretisch nicht die Ausnahme, sondern die Regel, und wer nicht gar zu sehr „studiert“ ist, mit bloßer Abstraktion und Reflexion erfüllt, wird ihr dann auch untertan sein. Wir mögen noch so oft den „Wallenstein“ gelesen haben oder den Romeo, die leibhaftig vor uns stehende Person, die erlebte Situation, kurz all die mannigfachen konkreten Eindrücke, die die lebendige Darstellung

[1] Ges. Schriften, Bd. IX, S. 225.

gibt, vermögen mächtiger zu wirken als die subjektive Phantasievorstellung, diese gleicht jener nur wie ein halbdunkler Schatten dem farbigen, im Sonnenlichte stehenden Gegenstande. Erleben wir nicht so und so oft, daß der volle künstlerische Eindruck eines Bühnenwerkes erst aus der Aufführung kommt, auch wenn wir das Stück vorher gelesen haben? Der Eindruck ist oft so stark, daß er uns zumeist die mitgebrachten blassen Phantasieschemen total verwischt und vergessen läßt und in der Erinnerung die Bilder der Bühne an ihren Platz festsetzt. Die konkrete Anschauung der Darstellung wirkt so nachdrücklich, man könnte sagen so „überzeugend", daß sie die persönliche, subjektive Vorstellung sogar im ungünstigen Sinne zu beeinflussen vermag, nämlich im Falle einer künstlerisch schlechten Darstellung. Es gehört schon hinreichende Übung dazu, um bei der Aufführung ein schlechtgespieltes Stück, einen verballhornten Charakter als solchen zu erkennen, zu sehen, was falsch gespielt wurde und wie richtig gespielt werden müßte. Ich habe sogar oft den Fall beobachtet, daß schlechte Darstellungen, lediglich durch die konkrete Anschauung, die Zuschauer kritiklos machten, selbst nachdem sie das Stück vorher gelesen hatten. Eine Dame von guter Bildung ließ sich z. B. durch eine geradezu unsinnig kulissenreißerische Darstellung des „Röcknitz" völlig enthusiasmieren und verbat sich meinen leisen kritischen Spott ganz ernstlich. Als ich wagte, sie auf den eigentlichen Inhalt der Rolle aufmerksam zu machen, erhielt ich die charakteristische Antwort: „Ich habe das Stück vorher ja gelesen und . . .". „Verstanden" will ich hinzuzufügen nicht vergessen. Sie hat es „gelesen", so wohl, wie man einen Roman liest, sie hatte eine abstrakte Vorstellung vom Inhalte gewonnen, wurde aber von der Macht der SUDERMANNschen Theatralik so gepackt, daß der lebendige Röcknitz, selbst als schmierenhafte Verpfuschung, immer noch über ihr „Verständnis" triumphierte.

All das bisher Gesagte stand jedoch unter der Voraussetzung, daß uns das Manuskript bekannt sei. Wir haben aber wohl ein Recht, nun den Spieß umzudrehen und zu fragen: Wie ist denn das Verhältnis, wenn die Anschauung auf der Bühne der Lektüre vorausgeht?[1] Ist die konkrete Darstellung so schwach, daß sie

[1] In der Neuzeit sind die Autoren so weise, die Ausgabe des Buches erst der Uraufführung nachfolgen zu lassen.

uns einen Eindruck vermittelt, der erst durch die nachfolgende Lektüre ergänzt und verstärkt werden müßte? Man kann viel eher das Gegenteil behaupten, daß der Eindruck von der Darstellung her so mächtig ist, daß er für gewöhnlich das Übergewicht erhält. Gewöhnlich wird erst die aus der Darstellung gewonnene Anschauung für die Phantasie- und Erinnerungsvorstellung gewissermaßen normgebend; der erste Tell, den wir sehen, wird uns zum „Tell" überhaupt, und wir tragen ihn so lange als typisches Phantasiebild in uns, bis es einem zweiten Künstler gelingt, durch einen tieferen Eindruck jenen zu verdrängen, wir haben ihn aber stets vor Augen, wenn wir inzwischen das Buch lesen. Und zu guter Letzt — warum zahlt man einen Thaler für ein Theaterbillet, wenn der Genuß des Lesens und Studierens unter Umständen für 20 Pfennig zur beliebigen Reprise in infinitum zu haben ist?[1]

Wir kommen zu folgendem Resumee: Die abstrakte Lektüre des Manuskriptes ist niemals als gleichwertig der konkreten Anschauung zu setzen; wenn eine Dichtung die Bezeichnung „dramatisch" in Anspruch nehmen will, muß sie auf die konkrete Darstellung abzwecken. Die Lektüre kann nur ein Surrogat dafür sein, für den Fall, daß die Kenntnis des Werkes nicht auf der Bühne zur Verfügung steht, alsdann ist sie ein Hilfsmittel, eine Studienbrücke; oder aber sie dient der Vorbereitung der Aufführung selbst, bei ihrer Konzeption oder beim Studium durch den Regisseur — immer aber steht der Zweck der konkreten Darstellung im Vordergrunde, und eine Trennung des Buches nach zwei verschiedenen ästhetischen Zwecken — dem der Lektüre und dem der Anschauung ist eine verfehlte theoretische Ansicht.

Wir haben dem PRÖLSSschen Zitate einen weitern Raum gegönnt, als manchem vielleicht nötig erscheint — aber wir haben auch geglaubt, uns mit ihm eingehender beschäftigen zu müssen, denn

[1] Ich habe bisher die Beispiele fast nur aus Klassikern genommen, deren Lektüre uns gewohnt ist und die soviel spezifischen Gehalt an rein Poetischem haben, daß schon dieses allein die Lektüre lohnt. Ganz anders wird sich das Verhältnis noch verschieben, wenn eine Dramatik in Frage kommt, die, poetischer Reizmittel bar, lediglich in äußerlich theatralischer Handlung ihre Wirkung findet. Wenn ein Laie z. B. einen Situationsschwank liest, so wird er zumeist gar nicht imstande sein, dessen Wirkung abzuschätzen, die erst auf dem Theater, durch die angeschaute Situation, durch die Komik der Darsteller herauskommt, und es gehört schon eine große technische Schulung dazu, dem Manuskripte die Wirkung anzusehen.

was wir von PRÖLSS vernommen haben, ist der Ausdruck einer fast allgemeinen Meinung, einer Ansicht, die traditionell ist, eine einseitige und irrige literarische Anschauung, ein theoretisches Vorurteil, das zu brechen im innersten Interesse unserer Kunst liegt.

Sechstes Kapitel

Dramaturgen neuester Zeit

Auch die neueste dramaturgische Literatur steht fast ausschließlich noch auf dem Standpunkte der alten literarpoetischen Theorie. Wenn H. GARTELMANN in seiner „Dramatik“[1] eine Kritik des Aristotelischen Systems und die Begründung eines neuen unternehmen will — inwieweit ihm dies gelungen ist, ist hier nicht der Ort zu untersuchen — so bleibt er dennoch auf dem rein literarischen Standpunkte der „Dichtung“ stehen, ohne sich auf das Problem des Verhältnisses zwischen Dichtung und Darstellung tiefer einzulassen. Gerade in diesem wichtigen Punkte kommt ihm nicht der Gedanke, über ARISTOTELES hinauszugehen. Er gibt folgende Definition des „Dramas“: „Das Drama ist eine Dichtung, welche Charaktere nachahmend darstellt. Die Handlung ist das wichtigste Mittel, Charaktere darzustellen. Die Charaktere sind im Drama der Zweck, die Handlungen aber nur Mittel zum Zweck; im Epos hingegen ist es umgekehrt, hier ist die Handlung der Zweck, und die Charaktere sind die Mittel“ u. s. w.[2] Einen Schritt weiter als von GARTELMANN werden wir jedoch von WALTER HARLAN in der bereits genannten Schrift „Die Schule des Lustspiels“ geführt. HARLAN kommt nicht von seiten der Literatur her, sondern aus der Praxis. Nicht nur, daß darum der literarische Standpunkt keinen Einfluß ausübt und die Praxis daher um so ungezwungener die Richtschnur abgeben kann, auch in seinen theoretischen Erörterungen klingt hie und da der Gedanke durch, daß Art und Wesen der dramatischen Kunst nicht auf dem Papiere aller möglichen und unmöglichen „dramatischen Dichtungen“ beruht, sondern einzig in der konkreten Darstellung. Die hierauf bezüglichen Stellen des HARLANschen Buches habe ich im nächsten Abschnitte noch zu verwerten gesucht, weshalb ich sie hier nicht noch besonders anführen will. Allein, wenn auch HARLAN nicht der entgegengesetzten Theorie das Wort redet und trotzdem aus

[1] Berlin 1892. [2] S. 59, 89.

seinen Erörterungen sich manches für unsere Ansicht verwerten läßt, zu einer prinzipiellen Stellungnahme kommt es auch bei ihm noch nicht; seine Theorien stehen, sozusagen, auf einem neutralen Terrain, auf dem die Entscheidungsfrage des Problems nicht aufgestellt ist. Und seine Theorie selbst führt prinzipiell auch zu keiner Entscheidung hin. HARLAN sieht das Wesentliche des Dramas hauptsächlich in der „Spannung" und gibt dazu sehr instruktive und vor allem praktisch lehrreiche Bemerkungen,[1] allein dieses Prinzip der „Spannung" ist nur ein einzelnes, obzwar eins der wichtigsten, Mittel dramatischer Kunst. Aber da es ebensowohl in der abstrakten Dichtung, von allen Gattungen der Epik, der Ballade bis zum Schundroman hinab ebenfalls vorhanden sein kann, wie auch in allen Gattungen der Dramatik, so ist dies Prinzip der Dramatik als eine Kunst der Spannung nicht geeignet, zugleich auch das Wesen der Gattung scharf und bestimmt festzustellen. — Nur ein einziges Buch ist mir bekannt geworden, das klar und deutlich mit der alten Tradition bricht, es ist die bereits im ersten Bande mehrfach genannte Schrift von MAX FOTH: Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst. Ein verkanntes Problem der Ästhetik. Erster Band: Die Stellung des Dramas unter den Künsten. Hier ist mit voller Absicht und mit ausführlicher Begründung[2] die dramatische Kunst von der Dichtkunst getrennt.

[1] cf. meine Besprechung des Buches im Jahrbuche der Shakespeare-Gesellschaft 1904.

[2] Das Buch FOTHS ward mir erst bekannt, als die eigene, im nächsten Abschnitt entwickelte Theorie bereits niedergeschrieben war. Ich habe daher von ihm nur gelegentlich, und zwar während der Druckrevision meines Manuskriptes, durch kurze Notizen darauf hinweisen können, aber eine kritische Auseinandersetzung mit ihm unterlassen müssen, da, wenn diese erfolgt wäre, ich nicht nur gelegentlich, sondern in sehr vielen Punkten darauf hätte Rücksicht nehmen müssen. So sehr es mich zwar verlockt hätte, im einzelnen diese Auseinandersetzung zu geben, bin ich anderseits auch zufrieden damit, daß äußere Umstände sie verhindert haben. Denn die Freude, mit jemandem an ein und demselben Strange zu ziehen, ist schließlich größer, als die, mit ihm auf dem gemeinsamen Wege zu streiten. Darum möchte ich mich auf wenige Bemerkungen beschränken: FOTH geht von einer der meinigen entgegengesetzten Theorie aus, nämlich der Mischkunst. Warum ich dieser nicht beipflichten kann, ist im folgenden Abschnitte noch eingehend begründet. Aber trotzdem möchte ich nachdrücklichst auf die Arbeit FOTHS aufmerksam machen, denn, wie so oft, ist die Erkenntnis die Hauptsache und die spezielle Begründung Nebensache. Wer von uns beiden mit seiner Begründung recht hat, mögen Spätere entscheiden.

Auch FOTH kommt von der WAGNERschen Schule her. R. WAGNER hat zwar nicht die prinzipielle Trennung von Dichtkunst und Drama ausgesprochen, auch er fügt sich, wenn auch nur äußerlich, in die alte Schablone ein, aber mit völlig umgekehrter Tendenz, indem ihm das Drama lediglich als eine konkrete Kunst gilt.[1] WAGNER vertritt das Postulat einer konkreten Kunst bis zum Extrem, indem er jegliche Kunst, die nicht konkret wirkt, verwirft. Die neuere Theorie dankt ihm, wenn daher auch nicht gerade die Priorität, so doch indirekt die Urheberschaft. WAGNER ist der Erste seit LESSING und SCHILLER gewesen, der den Nachdruck der dramatischen Kunst auf die sinnliche Darstellung legte. Nur so erklärt sich auch der leidenschaftliche Sensualismus seiner ersten philosophischen Periode, in der er zum Apostel LUDWIG FEUERBACHscher Ideen wurde, ein Sensualismus, den er, trotz aller Umstimmung

Ganz besonders möchte ich auf die Kapitel 2 und 3 „Entstehung und Entwickelung des Dramas" und „Bühnendrama und Lesedrama" hinweisen. Ich bin auf das „Lesedrama" nicht noch besonders eingegangen, da ich mich nicht noch in eine Polemik gegen eine zwitterhafte Kunstgattung als solche einlassen möchte. Um so mehr möchte ich gerade dieses Kapitel zur Lektüre empfohlen haben, der Leser findet darin auch eine treffliche Replik gegen J. HARTS polemische Vertretung des Literatur- und Literatenstandpunktes. — Mit mancherlei im Buche FOTHS stimme ich ganz und gern überein, mit mancherlei jedoch wiederum nicht, namentlich möchte ich so viele biologische und sonstige naturwissenschaftliche Analogien, in denen er sich gefällt, nicht girieren. Aber das sind erst recht Nebensachen.

[1] Er versteht unter „Dichter" nicht den „absoluten", d. h. den der „Schreibstube", sondern den Schöpfer des „wirklichen Kunstwerkes" — dies aber ist nur „das sinnlich unmittelbar Dargestellte" — und unter „Dichtkunst" daher nicht die „einsame". „Die einsame Dichtkunst dichtete nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur" — — „was ihr nun fehlte, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur beschreiben, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben, weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie wenig nur schildern: „so sah er aus, so gebahrten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang." — Die abstrakte Poesie verwirft er als die „im Grunde widerlichen Sprachzeichen eines Stummen". Somit erscheint ihm denn alle Dichtkunst überhaupt unter dem Gesichtswinkel und zugleich unter dem Postulate des Konkreten, denn seiner Theorie nach entfernte sie sich nur in einseitiger Willkür vom Gesamtkunstwerke und hat in dieses wieder zurückzukehren. Im Drama aber gewinnt sie mit dieser Vereinigung ihre notwendige „Sinnlichkeit" wieder: „Aus der Genossenschaft der Darsteller war der dramatische Dichter naturgemäß hervorgegangen". — (Kunstwerk der Zukunft, II, 5. W. W. 2. Aufl. S. 102—117.)

seiner Weltanschauung, auch später noch als Grundstein seiner Ästhetik bestehen läßt. Und mit vollem Nachdruck erklärt er, daß das Drama — jedoch als Dichtkunst, gleichwie das Epos — und die Musik aus dem „Tanze" entstanden seien. Und daß vornehmlich er die Halbkunst des Lese-Dramas richtig diagnostiziert und verworfen hat, ist schon früher erwähnt worden. Dazu läuft seine ganze praktische Tätigkeit, die eine Reformation der Bühnenkunst involvierte, darauf hinaus, die ästhetische Vorstellung des „Dichters" zur konkreten werden zu lassen und nur durch das Konkrete die eigentliche Wirkung des Dramatisch-Künstlerischen zu erschließen.

Dritter Abschnitt

Das System der Künste

Erstes Kapitel

Die Kunst im ästhetischen Gesamtphänomen

§ 1

Unter „Kunst" verstehen wir eine jegliche Produktion, die den Zweck hat, ästhetisch zu wirken.[1] Alle ästhetische Wirkung ist abhängig entweder von Gegenständen der Natur oder von Produkten menschlicher Tätigkeit und die Ästhetik teilt sich, zunächst ganz allgemein betrachtet, ihrem Objekte nach in zwei Hauptrichtungen, die Ästhetik der Natur und die Ästhetik der Kunst.[2]

[1] Die Beschränkung des Begriffes auf das Gebiet des Ästhetischen dürfte wohl allgemein anerkannt sein, wenngleich die Antike den Begriff der τέχνη bekanntlich weiter faßte („alles von Einsicht geleitete Hervorbringen, mag es nun der Schönheit oder dem Bedürfnis dienen", ZELLER, Philos. d. Griechen, 3. Aufl., II, 2, S. 764) und auch bei uns der Sprachgebrauch noch eine Dehnung zuläßt, eine besondere Geschicklichkeit allgemein als „Kunst" bezeichnet oder, mit einer kleinen Dosis Ironie, z. B. den Friseur zum „Haarkünstler" erhebt.

[2] Der Theorie, daß auch die Ästhetik der Natur unter die Kunstlehre zu subsumieren sei, wie sie von SCHELLING, HEGEL, in neuerer Zeit aber von C. LANGE ausgesprochen wird, kann ich durchaus nicht beipflichten, namentlich von einem „empirischen" Standpunkte aus, den im Gegensatz zur alten Ästhetik von oben auch LANGE vertreten will. Auch auf ihn trifft das Wort HEGELS zu: „Für uns ist der Begriff des Schönen und der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung" (Ästh. I, S. 33). Denn um die Ästhetik in einer Illusionstheorie nach Art der LANGEschen aufgehen zu lassen, muß man die Ästhetik der Natur beiseite schieben. („Denn der Natur

Jegliches Naturobjekt, sei es ein einzelner Gegenstand aus dem Mineral-, dem Pflanzen- oder dem Tierreiche, sei es die menschliche Gestalt oder sei es in einer Gesamtanschauung wie „Wasser",

gegenüber kann es ja streng genommen gar keine Illusion geben, da sie Wirklichkeit ist". Wesen der Kunst I, 83). Aber sehen wir uns nach den Argumenten um, so sind sie bei beiden durchaus nicht überzeugend und verraten gar zu viel Absicht. HEGEL „schließt das Naturschöne sogleich aus" (S. 4), verwahrt sich aber dagegen, daß diese Beschränkung willkürlich sei. Beweise: I. Das Kunstschöne stehe höher als die Natur, „denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um so viel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel auch ist das Kunstschöne höher als die Natur." Antwort: 1. Die angebliche Superiorität des Kunstschönen ist noch lange kein Grund für eine wissenschaftliche Behandlung, das anscheinend Minderwertige von dieser auszuschließen. Darin zeigt sich nur der methodische Fehler der alten Ästhetik, das Stoffgebiet durch eine Bewertung a limine zu sieben, um es sich zurecht zu dressieren und von dem weiten Tatsachengebiete des gesamten Phänomens eben nur die sublimen Spitzenbildungen wissenschaftlich zu berücksichtigen. Die Behauptung HEGELS, daß „jede Wissenschaft sich ihren Umfang beliebig abzumarken die Befugnis habe" (I, S. 4) ist in solchem Sinne irrig. 2. HEGEL hat die liebenswürdige Inkonsequenz, uns im nämlichen Bande ein längeres Kapitel über das „Naturschöne" zu schenken, in dem er selbst erklärt: „Die Naturschönheit ist nur schön für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußtsein". (S. 157.) Ohne die metaphysische Begründung einer sich in der Stufenfolge realisierenden absoluten „Idee" ist das Naturschöne also ebenfalls „Geist", und alle qualitativen Wertunterschiede ruhen demnach nur in diesem, nicht aber in objektiven Kategorien. — II. „Wir fühlen uns beim Naturschönen zu sehr im Unbestimmten und ohne Kriterium zu sein, und deshalb würde solche Zusammenstellung zu wenig Interesse darbieten." (S. 5.) Woher kommt das Unbestimmte, der Mangel an Kriterium? Weil HEGEL geflissentlich den Begriff „schön" in der vulgär-weitesten Verwendung anführt und meinen will, daß die Leute die Naturdinge wohl nach der Nützlichkeit systematisiert hätten — z. B. als materia medica — nicht aber nach dem Gesichtspunkte der Schönheit. (Sollten, anstatt des „Niemand" nicht bereits Männer wie HERDER das versucht haben?) Auf das „Kriterium" kommt es aber wohl weniger an, als auf die Beachtung und Erklärung der Tatsachen — und das „Kriterium" läßt HEGEL ja dann selber walten, 46 Seiten lang. — Die Unbestimmtheit des Begriffes nimmt auch LANGE als Vorwand (cf. I, S. 24, 52, 83). Er polemisiert gegen das Naturschöne, indem er gegen die Vermengung des Ästhetischen mit physiologischen Reizen und gegen ethisierende Theorien ankämpft, die doch von jenem sehr wohl geschieden werden können; und weil der Begriff „schön" erstens so vag und zweitens Gegenstand metaphysischer unfruchtbarer Spekulation gewesen sei, hält auch er die „Einschränkung des ungeheuren Stoffes" für notwendig. Warum sollen denn die Tatsachen der ästhetischen Wirkungen von Naturgegenständen beiseite geschoben werden bloß aus solchen äußerlich ge-

„Feuer", „Wald", „Landschaft" vorgestellt, vermag uns ästhetische Assoziationen auszulösen, die gegenüber denen der Kunst an und für sich auch keinen Qualitätsunterschied bedeuten. Denn höchste ästhetische Eindrücke, wie die des Erhabenen z. B. gewinnen wir aus der Betrachtung der Natur nicht minder wie aus der Kunst, und selbst bei der Anschauung einfacher Naturdinge, wie etwa eines Kristalles, einer regulär gebildeten Medusa (cf. Bd. I, S. 135—136) können uns Ideen kommen von kosmischer Zweckmäßigkeit, Weisheit der Gottheit, Vollkommenheit des natürlichen Schaffens u. s. w.,

---

suchten Gründen? Man lasse doch dafür lieber den alten unsicheren Begriff „schön" beiseite samt der metaphysischen Spekulation.

LANGE sagt: „Wir Kinder eines empirischen Zeitalters sind wesentlich bescheidener geworden. Und so beginnt denn auch die Illusionsästhetik ihre Untersuchungen nicht mit der Frage nach dem Schönen, sondern mit der Frage nach der Kunst. Für uns zumal ist dies der einzig gangbare Weg. Denn wir wollen ja keine Ästhetik, sondern eine Kunstlehre schreiben. Aber auch wenn wir eine Ästhetik schrieben, würden wir mit dem Kunstschönen beginnen. Denn das Naturschöne ist ein höchst kompliziertes und schwer definierbares Ding". [Das „Kunstschöne" wohl nicht?] „Man kann es nicht verstehen, wenn man nicht zuvor in das Wesen der Kunst eingedrungen ist. — — Deshalb ist die Definition der Kunst die erste und wichtigste Aufgabe der Ästhetik."

Als allerbescheidenstes Kind des empirischen Zeitalters erlaube ich mir zu bemerken, daß gerade vom empirischen Standpunkte aus die obige Ansicht sehr anfechtbar ist. Und zwar 1. Gegenstand der Ästhetik ist und bleibt das ästhetische Phänomen, wobei man also den Universalbegriff des „Schönen" beiseite lassen kann. Will man in die Kunst eindringen, diese (wissenschaftlich) verstehen, so muß man das Ästhetische überhaupt verstehen, denn das ist erst die Bedingung des Künstlerischen. Die Ästhetik der Kunst und die der Natur stehen sich aber nicht in dem Sinne gegenüber, wie jenes „Schöne" und die Kunst, noch ist Ästhetisches und Künstlerisches kongruent. 2. Was ist ästhetisch und empirisch-wissenschaftlich das für die Ästhetik gegebene Primäre, das Ästhetische oder die Kunst? Warum schuf man die Kunst, die auch nach LANGE keinen andern Zweck hat als den, ästhetisch zu wirken? Das Ästhetische ist nicht durch die Kunst gekommen, sondern die Kunst durch das Ästhetische. Den völkerpsychologischen Beweis dafür zu erbringen, daß etwas zum Zweck einer Wirkung produziert wird, die noch nicht als solche vorhanden ist, wird schwer sein. — Und wenn manchem dieser Streit vorkommen mag wie der um die Priorität von Ei und Henne, so wird doch eine empirische Wissenschaft nicht die Methode einschlagen, aus der Beschaffenheit der Henne die des Eies zu erklären, vielmehr embryologisch die Entwickelung der Henne aus dem Ei nachweisen. Und sie wird wohl auch schwerlich sagen: Das Ei geht uns gar nichts an, es ist bei der Henne sowieso mit inbegriffen. Also ist weder das Naturschöne noch das Ästhetische aus der Kunst zu erklären, sondern zuerst das Ästhetische selbst, und aus diesem die Differentialgebiete: Naturästhetik und Kunstlehre.

die nicht minder sublim sind als die, welche ein Kunstwerk zu verkünden vermag. Und in vielen Fällen ist die Kunst nur die Interpretation dessen, was uns die Natur in der ästhetischen Anschauung selbst erweckt, wenngleich die ästhetische Reproduktion als künstlerische Darstellung für ihre Zwecke die Vorstellungen von dem Naturgegenstande einer mannigfachen Modulation zu unterwerfen vermag, worüber im folgenden alsbald die Rede sein wird.

§ 2

Diese generelle Trennung der Ästhetik in die beiden Gebiete „Natur" und „Kunst" ist als allgemeine Einteilung wohl üblich und auch angängig, sobald man sich nur bewußt wird, daß es auch hier Gebiete gibt, die zwischen den Gegenständen der Natur und den Produktionen zu ästhetischen Zwecken stehen, erstens eine Fülle von menschlichen Erzeugnissen, deren Herstellung durchaus frei von den Zwecken ästhetischer Wirkung ist, die vielmehr lediglich praktischen Zwecken dienen, und ferner wiederum Gegenstände, die sowohl in Absicht auf praktische Zwecke wie auch zum Zwecke ästhetischer Wirkung zugleich produziert sind. Auch die ersteren können einen ästhetischen Eindruck, eine ästhetische Wirkung hervorrufen. Hierher gehören solche Dinge wie ein einfaches Boot, das „stolze" Segelschiff, der bereits in Bd. I erwähnte Wegweiser, Werkzeuge, Maschinen, Eisenbahnbrücken, die Lampe im Zimmer und das bescheidene Kelchglas. Aber selbst ein wissenschaftliches Buch, das nur den Zweck theoretischer Erkenntnis verfolgt, kann uns einen speziell ästhetischen Genuß gewähren, der mit seinem Inhalte durchaus nichts zu tun hat: Wenn nur die Schreibweise den Eindruck der Eleganz und Leichtigkeit erweckt,[1] wenn die Gliederung des Ganzen einen formalen Reiz gewährt, oder wenn die Größe und Tiefe der Gedanken uns zur Bewunderung des schaffenden Geistes zwingt.[2]

Die ästhetische Wirkung ist auf diesem weiten Gebiete sowohl quantitativ wie qualitativ außerordentlich variabel. Das schmucke Schiff, das mit vollen Segeln, leicht zur Seite geneigt, dem Märchen- und Sehnsuchtslande der Tropen zueilt, mit kühner Brust die schaumspritzenden Wellenkämme des Meeres durchschneidet — ein Erzeugnis des Fleißes heimischer Geschicklichkeit, ein Zeuge nationalen Unternehmungsgeistes, eine Herberge von Manneszucht,

[1] Man denke z. B. an KUNO FISCHERS Historiographien der Philosophie.

[2] Vergl. das Bd. I, S. 4 über SPINOZA Gesagte.

Ordnung und Intelligenz — es trägt, wie man zu sagen pflegt, einen Reichtum von „Poesie“ in sich, eine Fülle von ästhetischen Assoziationen verschiedenster Richtung. Und wie sticht es mit diesem Reichtum ab gegen die einfache Lampe vor mir, die nur in der sanften Wölbung der Glocke, dem Schwunge der diese tragenden Messingstäbe und der Glühbirne einen bescheidenen, aber doch immer vorhandenen formalen Reiz der Einfühlung gewährt, vielleicht nicht mehr, als das „wohlgefällige“ Format des goldenen Schnittes, das manche Gebrauchsgegenstände auf meinem Schreibtische aufweisen.[1]

[1] SCHOPENHAUER bemerkt: „Zahlen, Buchstaben, Siegel, können uns furchtbar angrinzen und wie schreckliche Ungeheuer auf uns wirken“ u. s. w. W. a. W. Bd. II, Buch 3, Kap. 30.

Man erinnert sich wohl der Einfühlung oder der Assoziationen, die in der Kindheit beim ersten Einprägen der Ziffern vorhanden gewesen sind: die 5 zeigte einen gekrümmten Rücken, unschön, „bucklig“, wie ein altes hämisches Weib, die 1 erschien in ihrer Einfachheit stolz und gerade, die 2 wie ein Schwan u. s. w.

SCHOPENHAUER führt diese Beispiele zwar in entgegengesetzter Absicht an, als Belege der „Neigung“ und „Abneigung“, wodurch sie, seiner Theorie nach, außerästhetisch sind, denn das Ästhetische ist, wie erwähnt, bei ihm unbedingt reine Interesselosigkeit, d. i. gänzliche Ausschaltung des Willens und aller Beziehungen auf diesen. Die Begründung seines mystischen Standpunktes in der Ästhetik beruht in der Metaphysik und speziell in seinem Pessimismus, in der These, daß der Intellekt im ästhetischen Phänomen, „frei schwebend“, von der Wurzel des Willens losgelöst, die platonischen Ideen, die universalia ante rem anschaue und die Lust im Ästhetischen, wie alle Lust überhaupt, nur ein negativer Zustand sei, nämlich eine Unterbrechung, ein Aufhören der Willensqual. Ein positives Moment der ästhetischen Lust, das, entgegen der rein subjektiven „Seligkeit und Geistesruhe des von allem Wollen und dadurch von aller Individualität und der aus ihr hervorgehenden Pein befreiten reinen Erkennens“, auf der „objektiven“ Anschauung „der größten Mannigfaltigkeit der Gestalten, des Reichtums und der tiefen Bedeutsamkeit der Erscheinungen (W. a. W. I, Buch 3, § 42) beruhen könnte, wird von ihm nicht als solches gewürdigt. Daher kommt es denn auch, daß SCHOPENHAUER das „Genie“ lediglich vom rezeptiven Standpunkte aus auffaßt, dessen Willensenergie, das hohe Willensmoment des genialen Schaffens, sein Postulieren u. s. w. so gut wie ganz ignoriert. In Bd. I, S. 139 u. f. dieser Schrift wurde über die vermeintliche Interesselosigkeit das hier nötige bereits gesagt, eine weitere Kritik der SCHOPENHAUERschen Ästhetik ist hier nicht angebracht, insbesondere der Nachweis, daß in seiner Transzendental-Philosophie die in seiner Ästhetik herumschwirrenden „platonischen“ Ideen gar keinen Platz haben und finden können. (Es mußten eben „platonische“, d. i. Einzelideen sein, denn für eine „absolute“ Idee, die nach HEGEL, SOLGER u. s. w. das „Wesen des Schönen“ bilden soll, müßte er einen

§ 3

Zu diesen Gegenständen kommen nun zweitens solche Produkte hinzu, die neben ihren rein praktischen Zwecken noch außerdem auf eine ästhetische Wirkung abzielen und dadurch ein Grenzgebiet ausmachen, das sowohl begrifflich wie sachlich dem speziellen Gebiete der „Kunst" sich bedeutsam nähert, ja, indem die bezweckte, und unter Umständen sehr hohe ästhetische Wirkung für die Praxis wie für die Theorie eine solche Bedeutung gewinnt, daß es selbst für das System der Künste zum heiklen Problem werden konnte. Hierher gehören als letzte Instanz die Erzeugnisse des Kunstgewerbes und die Werke der Architektur.

Die Skala ist, wie leicht verständlich, in den Übergängen unendlich abgetönt. Sie geht von der einfachsten Verzierung hinauf bis zum kostbarsten und feinsten Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Naturvölker wie Kulturvölker haben ihren „Geschmack" auch auf die einfachsten und gebräuchlichsten Dinge ausgedehnt, in jedem „Geschmacke" aber liegt der Hinweis auf eine ästhetische Wirkung, überall sucht der Mensch durch Ornament, Farbe u. s. w. die Gebrauchsgegenstände so zu gestalten, daß die Möglichkeit eines, wenn auch noch so bescheidenen, ästhetischen Reizes vorhanden ist. Wir sind nur zu oft durch den täglichen Anblick, durch die tägliche Verwendung der Gegenstände zu ihrem rein praktischen Gebrauche so abgestumpft, daß wir ihre ästhetische Wirkung kaum noch beachten, weil wir sie nicht in die Kontemplation bringen: Wie viele haben wohl dem Ornamente an ihren Möbeln, dem Tapetenmuster im Zimmer, dem eisernen Ofen, dem Muster der Kaffeekanne im Hause, der Laternensäule auf der Straße, der Vignette auf der Briefmarke, auf einer Reklamekarte u. s. w. eine ästhetische Kontemplation gewidmet?

Man darf wohl behaupten, daß die Zahl der Gegenstände, die ohne jegliche ästhetische Zutat angefertigt werden, viel geringer ist als die Zahl jener, die mit irgend einem Schmucke versehen sind.

Sinn und Zweck im Weltganzen statuieren, wovon er aber ja beileibe nichts wissen will.) Über diese „platonischen Ideen" aber lese man die treffende Kritik HARTMANNS (Ästh. I, S. 55), und wenn SCHOPENHAUER gegen den Einwand, daß die Lehre von der Variabilität der Arten auch zugleich die „platonischen Ideen" ad absurdum führe, meint, die auf dieser Erde erloschenen Arten könnten ja auf einem andern Planeten weiter existieren, so macht das den Eindruck eines Scherzes, und zwar eines nicht gerade guten. —

Wie bemerkt, ist die Abstufung unendlich groß, und es ist daher innerhalb der Artefakte die Grenze zwischen den Produkten der „Gewerbe“ und des eigentlichen sogenannten „Kunstgewerbes“ sehr relativ. Letztere Unterscheidung ist erst in späterer Zeit gemacht worden infolge der prinzipiellen Absicht, die Gebrauchsgegenstände ästhetisch möglichst reizvoll zu gestalten, die ästhetische Wirkung nicht als eine nebensächliche Zutat erscheinen, sondern ihr, zuletzt bis zum völligen Überwiegen, hervorragende Bedeutung zukommen zu lassen. Die Umgrenzung des Begriffes Kunstgewerbe ist daher nicht fest bestimmt; die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen richtet sich nicht nach einem Gedankenschema, sondern geht fortwährend ineinander über. Wollen wir eine begriffliche Scheidung versuchen, so möge darauf hingewiesen sein, daß der Gegenstand des Kunstgewerbes sich vornehmlich dadurch auszeichnet, daß der ästhetische Reiz nicht nur eine untergeordnete Zutat ausmacht, sondern mindestens gleichwertig neben dem praktischen Zwecke steht. Die Produktion bedarf daher einer besonderen, die ästhetischen Absichten berücksichtigenden Schulung der Technik; spezielle Künste, wie Plastik und Malerei, werden zur Unterstützung herbeigezogen und schließlich kann es so weit gehen, daß irgend ein praktischer Zweck mehr und mehr zurücktritt und Gegenstände geschaffen werden, die in erster Linie als Schmuck- oder Schaustücke zu gelten haben und einen außerordentlichen ästhetischen Wert entfalten. Eine große Anzahl von Produkten der Goldschmiede und Juweliere, von Schnitzerei- und Einlagearbeiten, sowie der Keramik gehört hierher; man wird z. B. in eine Brosche weniger den alten Zweck einer Gewandschließe, in eine Meißener Vase weniger den eines den Inhalt beherbergenden Gefäßes setzen als den eines Schaustückes. Aber wenn auch im einzelnen Plastik oder Malerei ihre Dienste zur Verfügung stellen und dabei Leistungen von bewundernswerter Schönheit produzieren können, immer ist der Gegenstand noch mit einem praktischen, vielleicht nur noch gedachten oder traditionellen Zwecke verbunden. Und wiederum Dinge untergeordneten Ranges, wie sie, ohne besonderen praktischen Nutzen, aber auch ohne besonderen ästhetischen Wert, in modernen Wohnzimmern und Salons umherhängen und -stehen, Hochzeitsgeschenke, Dedikationen von lieber Hand gestickt, gestrickt, gemalt, gespritzt, geschnitzt, gebrannt, geflochten, gestochen, gepunzt, gehäkelt, gedrieselt, getroddelt, kurz, der ganze liebe Un-

Zierrat unserer Wohnungen — zu irgend etwas sollen sie dienen, entweder um Gebrauchsgegenstände ohne ästhetischen Reiz — Federn, Streichhölzchen, Wischtücher u. s. w. in Ornamente zu betten, oder in zweifelhafter Auslegung des Imperativs: „Schmücke dein Heim" eine Dekoration zu bedeuten. Wie erwähnt, ist der Begriff des „Kunstgewerbes" erst in später Zeit ausgeprägt und isoliert worden; die Alten unterschieden innerhalb des Begriffes τέχνη noch nicht die „Künste" vom Handwerk und von den Produkten menschlicher Geschicklichkeit überhaupt; zuzeiten der größten Meister, der Niederländer und der Deutschen, war die Malerei ebenso zünftig, wie Tischlerei und Tuchwirkerei — und auch hier sei wiederum ausdrücklich erwähnt, daß der ästhetische Wert von äußeren Begriffen und Kategorien völlig unabhängig ist.

§ 4

Ein weiteres Zwischengebiet bildet die Architektur. Ihr ästhetischer Wert, ihre wichtige und auffallende Erscheinung in der Kultur hat zwar ihre traditionelle Eingliederung in die Gruppe der höheren Künste (bildende Künste, Poesie, Musik, Dramatik) verursacht, aber dennoch muß, wenn es sich darum handelt, prinzipiell zu unterscheiden, ihr innerhalb der ästhetischen Produktion ein besonderer Platz eingeräumt werden. Da wir es hier durchaus nicht mit Bewertungen zu tun haben, sondern lediglich mit Unterscheidungen nach prinzipiellen Gesichtspunkten, so wird die Separatstellung der Architektur weder für diese eine Herabwürdigung bedeuten können, noch für das System der Künste einen Mangel. Denn auch die Produktion der Architektur dient lediglich ästhetischen und praktischen Zwecken gemeinsam,[1] und beide lassen sich nicht sondern, indem man etwa die praktischen Zwecke ignorierte und

[1] Gewiß gibt es auch hier Grenzgebiete, also auch eine „freie" Architektur, wie sie z. B. sich in der modernen Denkmalarchitektur zeigt. Allein auch hier klingt, im ganzen wie im einzelnen, der praktische Zweck, wenn auch hie und da nur scheinbar oder auch verhüllt, wieder an: das Postament trägt die Figur, der Bismarckturm ist eine Warte oder der hohe Träger des Fanals, Loggien und Säulengänge deuten Wandelgänge an, die Seitenflügel tragen Urnen, Bänke u. s. w. Eine bloße, freistehende Säule, die nichts zu tragen hat, ist, als Monument frei errichtet, immer eine Geschmacklosigkeit, weshalb man als Grabmonumente nur gebrochene Säulen aufstellt, die alsdann einen durchaus veränderten Sinn geben, nicht als Architekturstück, sondern, symbolisch, als Bruchstück erscheinen.

die rein ästhetische Gestaltung und Wirkung für sich nähme, in dem Sinne etwa, als man sagte, die Konstruktion einer Fassade, romanisch oder gothisch oder antik, bliebe in ihrer speziell ästhetischen Wirkung, in der Auflösung von Last und Stütze bis zur scheinbaren spielenden Leichtigkeit, in dem harmonischen Verhältnisse der Geschosse und dem Dache, in der Gliederung und den Ornamenten u. s. w. dieselbe, gleichgültig ob der Zweck des Gebäudes, die ohnehin mitunter wechselnde praktische Verwendung, sakral oder profan ist, ob es ein Parlamentsgebäude, ein Museum oder ein Tempel ist, ob eine Ordensbrüderschaft oder eine Behörde darin waltet — dieser Auffassung kann ich mich nicht anschließen. Im Werke der Baukunst zeigt die Form auch zugleich die Idee des praktischen Zweckes mit an, wie schon die Kunstgeschichte überall erweist, wenn sie die Entwickelung der Gebäude aus ihren geschichtlichen und kulturellen Zwecken und Motiven aufzeigt. Man kann ja in einem Landhause auch Gottesdienste abhalten und es zur „Kirche" einrichten, wie man ins Refektorium zu San Maria della Grazie in Mailand unter LEONARDOS Abendmahl Pferde und Heubündel einlogierte, gewiß; allein wenn dem Architekten die Aufgabe gestellt ist, eine Kirche zu errichten, so wird er keinen Bau entwerfen, dessen Details nur heiteres, ländliches Wohnen assoziieren lassen und etwa Veranden und Pergolen anbringen. Der sakrale Zweck des Gebäudes wird auch im Großen, wie im Kleinen zum Ausdruck kommen, es wird auf Ernst und Würde abgestimmt sein, auf Erhabenheit und Feierlichkeit; Kirchtürme hat man als Wegweiser nach oben gedeutet, in der Kuppel das Symbol des Himmels gesehen. Allein davon ganz abgesehen sind die historischen Formen der Architektur erst erwachsen aus den Aufgaben, welche der Architektur durch die praktischen Zwecke gestellt sind. Diese bedingen den Grundriß und die Dimensionen des Gebäudes, und von hieraus empfängt die Konstruktion ihre Probleme und aus der Konstruktion, ihrer technischen Weiterentwickelung, bildet sich der Stil. Der hellenische Peripteraltempel und die christliche Basilika haben ihren Stilwechsel als Gotteshäuser dem Wandel des Kultus zu danken, galt dort das Schiff (*ναός*) nur als das Domizil des Gottes, respektive von dessen Statue und etwaigen Weihgeschenken, während der Altar samt dem Opferkulte sich außerhalb befand, so ward im Christentume die Kirche zum Sammelpunkte der Gemeinde selbst, fand der

Altar und aller Kult seine Heimstätte innerhalb des Heiligtums. Dort konnte eine verhältnismäßig enge Zelle als eigentlicher Innenraum genügen, hier erforderten die praktischen Zwecke die Konstruktion gewaltiger Innenräume, für welche die Peripteralform nicht mehr zweckmäßig war. Auch in der profanen Architektur bedingen praktische Rücksichten die Stilform: So bei der mittelalterlichen Burg, bei dem städtischen Wohnhause (wo die Kostspieligkeit und Enge der Bodenfläche eine Rolle spielen) u. s. w. Wir wollen zwar nicht vergessen, daß auch andere Momente als solche, die im Kulte der Religionen, in wirtschaftlichen, fortifikatorischen u. s. w. Gründen beruhen, mit in Betracht kommen, Phantasie- und Geschmacksrichtungen der einzelnen Völker und der Zeiten — man denke an den maurischen Stil und an die Bedeutung der antiken Motive durch die Renaissance, welche die Gotik ablöste, — allein diese Gründe, so wichtig sie sonst auch sind, stehen hier erst an zweiter Stelle. Ich meine, daß die Werke der Architektur nur eine um so tiefere ästhetische Wirkung offenbaren, wenn man auch ihre praktischen Zwecke mit in Rücksicht zieht, als wenn man diese außer acht läßt. Die Kunstleistung scheint uns um so gewaltiger, je mehr uns die Anschauung offenbart, wie der praktische Zweck in der Konstruktion des Ganzen seine höchste ideale assoziative Versinnlichung erhalten hat und wie die rein technische Aufgabe sozusagen restlos in ästhetische Wirkung aufgelöst wird. Vergessen wir dieses praktische Element, so reicht unser Blick nicht bis zum Grunde, es fehlt uns für das volle Verständnis der Form die große und durch die innere Motivation tiefe Ideenwelt der Architektur in Technik und Konstruktion und deren geschichtlicher und kultureller Entwickelung. Sonst bliebe uns von der Architektur statt ihrer tieferen Grundelemente nur ihre äußere Schale übrig, die sogenannten äußerlichen „Motive“.[1]

[1] Bereits Bd. I, S. 133 war davon Erwähnung getan, daß die moderne Architektur mit Vorliebe aufs „Malerische“ zielt, d. h. sie entwirft weniger aus einer Idee und aus der Konstruktion heraus, als nach „Motiven“ (in diesem Sinne als architektonischen äußeren Details, aus der Geschichte und den einzelnen Stilen herausgerissen) und setzt sie dann aus Musterbüchern und sonstigen Vorlagen aneinander — ohne innere noch äußere Motivation! Da springt ein Strebepfeiler heraus, der keinen Seitenschub auszuhalten hat, da quellen Voluten hervor, über denen kein Druck ruht (Assoziation: rutschender Quark oder Brei); da reckt sich ein Treppengiebel in die Luft auf einem horizontalgestreckten

Ihre praktischen Zwecke würden also, dem Begriffe nach, die Architektur dem Kunstgewerbe angliedern, doch würde man damit wiederum Begriffe umstoßen, die allzufest eingewurzelt sind, und die man bestehen lassen kann, so lange noch ein Ausweg übrig bleibt. Man denkt bei dem Begriffe „Kunstgewerbe" ausschließlich an bewegliche Gegenstände, während die Architektur Immobilien umfaßt. Durch diesen in der Praxis wie in der Theorie wesentlichen Unterschied bekommen beide Gebiete einen ganz eigenartigen Charakter, und es ist daher wohl nicht unangebracht, das große Gebiet der Gegenstände, die nicht ausschließlich ästhetischen, sondern auch praktischen Zwecken dienen, in zwei Hauptkategorien zu scheiden: in Kunstgewerbe und Architektur, wodurch beiden ihre Sonderstellung gewahrt bleibt.

Lösen wir somit die Architektur in ihrer Sonderstellung von den übrigen Künsten ab, so bleibt für letzteres Gebiet lediglich diejenige Gruppe übrig, die alle ästhetische Produktion umfaßt, welche ohne praktische Zwecke und daher ausschließlich nur in Absicht der ästhetischen Wirkung geschieht, die Gruppe der darum als „freie" bezeichneten Künste. Diese Gruppe der freien Künste hat ihre Sonderstellung für sich, und ist, was den Inhalt ihrer Darstellung anbetrifft, vollständig von allen anderen Gruppen unterschieden und hat ein ganz spezielles Gliederungsprinzip in sich.

§ 5

Wir haben nicht die Absicht, die „freien Künste" als „eigentliche" Künste anzusprechen, noch als „Kunst im engeren Sinne", weil wir sowohl der Architektur wie dem Kunstgewerbe respekt-

Gebäude, der kein Dach hinter sich hat, aber ihn flankiert ein Erkerturm in Fachwerk mit einer steinernen Kreuzblume. Ferner: Ein Stück Fassade zeigt nordisches Fachwerk und Kraggesims (unten keine enge Gasse, sondern ein Vorgarten mit Rasen und Blumenbeeten!), ein anderes eine Mauer aus Hausteinen; an dieser Seite ein Erker mit antiken Karyatiden in „Sezessions"manier, an jener eine italienische Pergola; dies Stockwerk Rustica, das nächste mit gotischem Sternbogen und Birnstab, dicht daran anschließend ein Wintergarten in Eisenkonstruktion und oben darauf ein französisches Mansardendach — moderne Villa! Zusammensetzspiel aus „Motiven" ohne Motivierung, ein Salat von Stilschnitzeln und Stilschnitzern. — Aber wehe dem, der das nicht für sehr schön, weil modern, findet, dem eine sinnvolle und klare, wenn auch noch so schlichte Konstruktion lieber ist als der „malerische" sinn- und gedankenlose Firlefanz so mancher gebauter Geschmacklosigkeiten.

voll einen Platz unter dem Begriffe der „Kunst“ einräumen, und haben auch von Anfang an die allgemeine Definition gestellt: „Kunst ist die Produktion zu ästhetischen Zwecken“, bei welcher dann auch die Verfolgung anderer Zwecke durch den Gegenstand selbst stillschweigend mit eingeräumt war, der Begriff „Kunst“ jedoch sich immerhin nur auf die bezweckte ästhetische Wirkung bezog.

Indem wir nun jenes Gebiet nicht weiter in Betracht ziehen und uns lediglich dem der freien Künste zuwenden, verringert sich unser Untersuchungsmaterial unter den speziellen Begriff derjenigen Künste, die ausschließlich zum Zwecke ästhetischer Wirkung produziert werden, und wir formulieren: „Freie Künste sind alle Produkte menschlicher Willenstätigkeit, die ausschließlich zu ästhetischen Zwecken hervorgebracht werden.“

Jedoch ist innerhalb dieser freien Künste wiederum für unsere Untersuchung eine Einschränkung nötig und eine Absonderung unseres speziellen Stoffgebietes zu vollziehen.

Die freie Kunst als Produktion zu ausschließlich ästhetischem Zwecke schließt zugleich auch die niederen Künste in sich ein. Denn auch ihre Produktionen sind durchaus nicht mit irgend einem direkten praktischen Zwecke verbunden, sind vielmehr in ihrem ganzen Umfange als „Spiel“ lediglich freie Kunst, ebenso wie die höheren Künste: Musik, Poesie, Malerei und Plastik[1] und dramatische Kunst.

In einem Systeme der Künste gebührt demnach auch den niederen Künsten Berücksichtigung und eine, ihrem besonderen

---

[1] cf. SCHILLER, Briefe über ästhetische Erziehung. Brief 15: „Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt. Wenn sich die griechischen Völkerschaften in den Kampfspielen zu Olympia an den unblutigen Wettkämpfen der Kraft, der Schnelligkeit, der Gelenkigkeit und an dem edlern Wettstreit der Talente ergötzen, und wenn das römische Volk an dem Todeskampf eines erlegten Gladiators oder seines libyschen Gegners sich labt, so wird uns aus diesem einzigen Zuge begreiflich, warum wir die Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apolls nicht in Rom, sondern in Griechenland aufsuchen müssen.“ — Niedere Künste und höhere sind hier, bei SCHILLER, dem Begründer der ästhetischen Theorie des „Spiels“, in diesem Begriffe geeint, der die ästhetische Produktion, gegen die theoretische Erkenntnis und das praktische Handeln abgrenzend, charakterisieren, also lediglich den ausschließlich ästhetischen Zweck bezeichnen soll.

Charakter entsprechende Gliederung. Die Einteilungsprinzipien sind in beiden Kategorien nicht dieselben, sondern in den niederen Künsten haben andere, ganz spezielle Klassifikationsmerkmale und -gründe zu gelten als in den höheren.[1] Jedoch genügt auch dieser Gruppe von ästhetischer Produktion gegenüber die einfache Erwähnung, da auch sie für das Nachfolgende nicht weiter in Betracht kommen.

Zweites Kapitel

Die Kunst als Darstellung der Wirklichkeit

Die Gruppe der höheren freien Künste steht innerhalb des ästhetischen Phänomens völlig isoliert da, durch die Freiheit der Produkte von jeglichen realen Zwecken, denen der Realerkenntnis,[2] wie denen der praktischen Verwendung, ihr Zweck ist ausschließlich darauf gerichtet, Vorstellungen zu erwecken, die lediglich ästhetischer Natur sind. Nur darum ist es möglich, daß ihr Produkt im Vergleich zur realen Wirklichkeit sogenannter „Schein", „Täuschung", „Illusion" zu sein vermag. Die gemalte Weintraube ist weder pomologisch zu studieren, noch zu verspeisen, der Knabe auf dem Bilde ist realiter nichts weiter als Leinwand und Ölfarbe, aber MURILLO erweckt in mir die Vorstellung eines traubenessenden Jungen.

Wir haben bereits früher, bei Erörterung der Grundtatsachen des Ästhetischen, und zwar speziell Bd. I auf S. 58 und 59, des Inhaltes der ästhetischen Vorstellung gedacht und erinnern hier daran, daß wir diesen dahin bestimmten, daß die Vorstellung hier nicht auf Relationen der Dinge untereinander — denn alsdann involvierten sie eine Realerkenntnis — ausgeht, sondern auf Relationen der Dinge zum Subjekt.

Dieses Verhältnis des Subjektes zu den Dingen wird aber geweckt durch die Vorstellung der Dinge selbst; letztere löst auf intuitivem Wege die subjektiven Assoziationen aus, in denen sich das Ästhetische bewegt.

In dieser Absicht erzeugt die Kunst darum Produkte, deren Stoffgebiet kein anderes als, zunächst ganz allgemein gesagt, die

[1] In einer Separatschrift über „die Ästhetik der niederen Künste" gedenke ich diese Ergänzung zu geben.

[2] Zu verweisen auf das Bd. I, Seite 55—60 Erörterte.

Welt der Wirklichkeit, das Leben selbst sein kann,[1] das somit zum ausschließlichen Gegenstande aller höheren freien Kunst wird — der Einfachheit wegen von uns fortan „Kunst" schlechthin genannt.

Dieses „Leben" gibt sich uns als äußere und innere Erfahrung, als Welt der Vorstellung und als Welt des Willens, als eine Welt der Objekte und die Welt des Subjektes, in einer ununterbrochenen Verbindung von gegenseitiger Einwirkung: Die Welt der Objekte wirkt auf unseren Individualwillen ein, und die Vorstellung ist alsdann ihr Träger, gleichwie ein optisches Bild von Lichtwellen getragen wird, die nicht nur in der Camera obscura ein Abbild zu erzeugen imstande sind, sondern auch einen chemischen Reiz ausüben, empfindliche Materie zersetzen und umgestalten können.

Dadurch sind die Gegenstände der objektiven Welt mit steten Beziehungen auf unser Subjekt umgeben, umspielt und umsponnen von einem Netze unsichtbarer Fäden unserer Willenswelt, ihren Regungen, Stimmungen und Handlungen; an jedem Dinge der Außenwelt kann — wie die Psychologie sagt — ein „Gefühlston"[2]

[1] Schon durch dieses gänzlich verschiedene Inhaltsgebiet ist die Architektur von ihnen auch sachlich durchaus getrennt. Die Ästhetik der Architektur beruht materiell auf ganz Anderem, als der künstlerischen Wiedergabe von Dingen der Außenwelt oder von deren subjektiven Wirkungen, man wird sie niemals unter das Prinzip der „Mimesis" stellen können. Und wenn z. B. — wie es in der altorientalischen Architektur geschieht — die steinerne Säule noch in Struktur und Kapitell an den Baumstamm der ehemaligen hölzernen Stütze erinnert, so liegt darin in der Hauptsache nur eine technische Entwickelungsreminiszenz von gleicher Art, wie bei den sogenannten „Tropfen" der Regula unter dem Architravbande im dorischen Gebälke, sofern man diese als die in Stein übertragenen, d. h. mit hinübergenommenen (wie die Triglyphen als der kannelierte Balkenkopf des Dachträgers oder dessen äußere Verschalung gedacht werden) Nagelköpfe des ursprünglichen Holzbaues deutet. Karyatiden aber gehören der Plastik an, sind rein plastischer Schmuck eines Architekturwerkes, ebenso wie die Laubgewinde in den Kapitellen romanischer Pfeiler; und was solchen plastischen Schmuck betrifft, so sehen wir ihn häufig stilisiert, d. h. nicht rein als Naturgegenstand wiedergegeben, sondern der architektonischen Idee untergeordnet, von ihr für sie gemodelt.

[2] Wir wollen uns einfach mit dem Terminus begnügen, da es hier nur darauf ankommt, auf die Tatsache als solche hinzuweisen und nicht auf deren weitere Ergründung. Im letzteren Falle würden wir uns hingegen nicht damit begnügen, sondern, da wir durchaus nicht auf einer „Gefühlsästhetik" stehen bleiben wollen, die Tatsache des „Gefühls" einer weiteren psychologischen Analyse zu unterwerfen, insbesondere zu prüfen, inwieweit die in der Ästhetik vornehmlich in Betracht kommende Gefühlswelt nicht etwa aus Resultanten

haften, der im Resonanzboden unserer Psyche erklingt, sobald die Objektvorstellung in uns angeschlagen wird. In der ästhetischen Kontemplation erscheint somit das äußere empirische Objekt als Gegenstand der inneren Erfahrung. Allein dieser Gefühlston erklingt in unserem Innern nicht immer als Konsonanz: nicht immer stellt sich das Verhältnis von Innen- und Außenwelt als eine harmonische Identität, die Außenwelt als ein bloßes Phänomen unserer Kontemplation, als ruhiges, passives Objekt unseres Willens dar, gar oft und, wie die Leiden des Genius beweisen, für manchen überwiegend, erklingt im Gefühlstone eine Disharmonie, ist das Verhältnis zwischen Ich und Nicht-Ich eine Dissonanz, spüren wir in unserer Aktivität das Nicht-Ich als Gegenkraft, sein Phänomen als Aktivität gegen uns. Denn unser Wille entfließt nicht ungehindert in seine Entäußerung über: unser Handeln, Streben, Wünschen, Hoffen, unser ganzes positives Lebensgefühl findet stets Widerstand, stete Negation, unsere Arbeit ist ein Ringen, ein Kampf, der im besten Falle Sieg und Freude, „das Glück" bringen kann, aber auch Enttäuschung, Niederlage, Unglück. Das Brot des Lebens ist keine Frucht, die uns still und freundlich zureift, sondern was wir sammeln zwischen zwei Reibungsflächen, die wie zwei Mühlsteine in steter Gegenbewegung aufeinander wirken. In der äußeren Erfahrung blickt uns die Welt an mit dem kalten, starren Rätselantlitze der Sphinx, in der inneren zeigt sie sich wie ein Janushaupt mit zwei Gesichtern. Und das eine lächelt uns Freude zu, unter den finsteren Brauen des anderen blickt uns der Ernst des Lebens an, der Kampf, die Trauer, der Schmerz. Aber der „Gefühlston", der die Welt der äußeren Erfahrung durch die innere für die Seele klingend macht, der das Sichtbare unsichtbar umraunt, ihr Sprache verleiht, indem er sie zu uns sprechen, sie uns „etwas" sagen läßt, verwebt sich zur unsichtbaren Melodie, zu Melodien.

Wie alle Dinge jenseits des Auges in der unsichtbaren Atmosphäre stehen, so steht uns alle Welt im unsichtbaren Fluidum des „Schicksals" — und wie wir die Luft nur durch Ohr und Tastsinn spüren, wenn Wind und Sturm wehen, so spürt unsere innere Er-

von Vorstellungen — der inneren Erfahrung — besteht und daher sowohl als empirisch zu gelten hat, als auch psychologisch sich als Assoziationen auflösen läßt.

fahrung das Walten des Schicksales, wenn die Welt unseren Willen trifft, wir gegen sie angehen müssen oder unser Schifflein lavieren muß; dann fühlen und hören wir das unsichtbare Wehen als lindes Flüstern oder als die grause Melodie des Sturmes.

Und dieses Leben um uns her, das uns zum Schicksal wird, ist die Welt der Dinge und die Welt der Personen, Natur und Gesellschaft, Menschen, Persönlichkeiten, von denen nur wenige uns Freunde sind, mit uns fühlend, unseren Willen hilfreich unterstützend, sondern die ihren Individualwillen gegen den unseren kehren.

Dieses gesamte Phänomen von Außenwelt wie Innenwelt und seinen wirkungsvollen Beziehungen ist der reiche Inhalt der Kunst, sie produziert es uns zu ästhetischer Vorstellung und ästhetischer Wirkung, und wir wollen diese Produktion „Darstellung" nennen, und zwar im weitesten Umfange des Wortes. Die Kunst stellt also dar, und jedes ihrer Werke ist Darstellung.

Die Möglichkeit dieser Darstellungen ist inhaltlich unendlich. Jeder Gegenstand der Außenwelt kann uns im Bilde erscheinen, jede Handlung, unser Schaffen und Sinnen, unser Wollen und Wünschen, Natur und Menschheit in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft dargestellt werden.

Wenn aber das Objekt der künstlerischen Darstellung das Weltphänomen selber ist, so wird sich auch die Darstellung stets in Erscheinungen kleiden müssen, die den Erscheinungen der Welt selbst entsprechen. Mit anderen Worten: Alle ästhetische Darstellung ist hier — gleichgültig, ob sie sich der konkreten oder abstrakten Vorstellung bedient — ausschließlich gebunden an die Vorstellungen der Wirklichkeit selbst, in transzendentaler wie in empirischer Hinsicht.

Daß dieser Satz fürs erste befremdend klingen mag, soll gern eingeräumt werden. Man ist gewohnt, gerade in der Kunst ein Bereich freiester „Phantasie"-Vorstellungen zu sehen und setzt darum die Phantasie gern in Gegensatz zur Wirklichkeit, indem man darauf hinweist, daß das Phantasma sich eben darin zeige, daß es eine Vorstellung ausmache, die aller Erfahrung geradezu widerspreche. Jedes Märchen aus dem Schatze des Volkes — vom Rotkäppchen und dem kleinen Däumlinge bis zu den Erzählungen aus 1001 Nacht und bis zu ANDERSENS und VOLKMANN-LEANDERS feinen und sinnigen Dichtungen — wird man zum Beweise dafür anführen können, und SHELLEYS Queen Mab, GOETHES Faust nicht

minder wie DÜRERs Allerheiligen-Bild, den Zeus von OTRICOLI und den Prometheus des ÄSCHYLUS. Jede Kunst, gleichgültig ob bildende Kunst oder Dichtung und Musik, gilt als ein Fabelreich, und haben wir doch selbst ehedem zugegeben, daß in der Kunst selbst die Naturgesetze durchbrochen und Wunder, wie der Deus ex machina, dargestellt werden können.

Man wird ferner darauf hinweisen, daß, wenn unser Satz zu Recht bestünde, die gesamte künstlerische Darstellung nur unter das Prinzip der „Nachahmung" fallen müsse, das stets zu Kollisionen mit der Welt der ästhetischen Tatsachen geführt habe, da sowohl die Kunst niemals eine „buchstäbliche Nachahmung" von Gegenständen des Lebens erzeuge, ja gar nicht zu erzeugen imstande sei, als auch alle Idealisierung durch die Kunst sich durchaus nicht mehr unter den Begriff der „Nachahmung" fassen lasse. Und also legt man besonderen Wert darauf, die Gebilde der Kunst in Gegensatz zu den Erscheinungen der Wirklichkeit zu setzen und die mannigfachen Modifikationen, die in der künstlerisch-ästhetischen Vorstellung statthaben, mit Nachdruck zu betonen.

Es lohnt sich, um etwaigen Mißverständnissen zuvorzukommen, hierauf näher einzugehen. Es wäre ein Mißverständnis, wenn sowohl aus obigem Satze gefolgert werden sollte, daß wir die Kunst auf die einseitige „Nachahmungs"-Theorie einengen, als auch ebenso, daß wir die mannigfachen Modifikationen, die die ästhetische Produktion mit dem aus der Wirklichkeit stammenden Vorstellungsmateriale vornimmt, nicht hinreichend beachten wollten.

In unserer Behauptung, daß die Kunst ausschließlich an die Vorstellungen der Wirklichkeit gebunden sei, liegt durchaus nicht die weitere, daß darum ein jedes von ihr produzierte Objekt sich in den Gebilden von der Wirklichkeit adäquaten Erscheinungen bewegen müsse. Jene „Bindung" schließt die Modifikation nicht aus, sondern vielmehr nur in sich ein. Die Modifikation kann beliebige Phantasmen erzeugen, also durchaus kein Entsprechendes in der Wirklichkeit gegenüber haben, allein diese Gebilde selbst müssen immer auf Vorstellungen zurückgehen, die aus jener entnommen sind, deren Formen oder Inhalte entsprechen. Die Modifikation kann bei aller Willkür und Freiheit nur Elemente der Realität, und nur diese verwenden, denn selbst die ausschweifendste Phantasie gebraucht zu ihren Gebilden den Vorstellungsschatz, den sie von der Realität her entnommen hat, weil sie einen anderen

überhaupt nicht besitzt. Und das gilt für alle Formen der Vorstellung wie für den Inhalt, für das a priori wie a posteriori im Kantischen Sinne. Keine Kunst kann Gebilde schaffen, die außerhalb der Räumlichkeit, der Zeit, der Kausalität fielen und die in ihren Elementen nicht auf irgendwelche — äußere oder innere — Erfahrung zurückgingen. Alle Modifikation ist daher nur eine Bearbeitung dieser Elemente und darum gebunden an die Vorstellungswelt der Wirklichkeit, weshalb sie in dieser Betrachtung nur von sekundärer Bedeutung sein kann.

Die Kunst zaubert uns zwar Zentauren, Zyklopen und Engel vor, und die „wissenschaftlichen" Romane von JULES VERNE — die doch hier immerhin als Kunstprodukte zu gelten haben — schildern sogar Reisen nach fernen Himmelskörpern, die utopistischen Romane, z. B. BELLAMYS, sogar die Zustände einer fabelhaften Zukunft. All' dies existiert zwar in der realen Wirklichkeit nicht, ja widerspricht in gewisser Hinsicht aller Erfahrung, aber jene Engelsgestalten können nicht anders dargestellt werden als mit einer menschlichen Figur, und die Flügel der Guten sind den Fittigen der Vögel ebenso nachgebildet, wie die der bösen Dämone denen der Fledermäuse; der Roßleib der Zentauren entstammt den Huftieren, ihr Oberleib dem Menschen — alles der Welt der Erfahrung entnommen. Wenn also auch das Ganze nicht in der Wirklichkeit ein adäquates Vorbild hat, so beruht doch auch jenes Ganze nur auf einer Kombination von Erfahrungseinzelheiten durch mythische Ideenassoziationen, deren Ursprung nicht in das Gebiet der Ästhetik gehört, sondern ein verwickeltes Problem völkerpsychologischer Untersuchungen wird,[1] und die daher von der Kunst nur übernommen und dargestellt werden. Jene modernen Mondreisen und sozialen Utopien aber dokumentieren, obgleich sie nirgendwo geschehen sind, ihre Kombinationen aus Erfahrungsdaten nur noch deutlicher,

[1] In ihrem völkerpsychologischen Inhalte repräsentieren sie einen gewissen realen Vorstellungsinhalt und nur von diesem aus können sie, wenn man von einem anderen, ästhetischen Faktor, nämlich dem der rein technischen Behandlung absieht, ästhetisch wirken. Wem jener völkerpsychologische Vorstellungsgehalt fremd ist, steht derartigen Kunstwerken wie einem Rätsel gegenüber. Um die Kunstwerke fremder Kulturen „verstehen" zu können, müssen daher die Ethnologen und Historiker die mühsamsten Studien machen. Die Forscher auf ägyptischem, mexikanischem und indischem Boden werden dies ohne weiteres erhärten, auch in der Archäologie der Hellenen ist über manches Kunstwerk manches noch unaufgeklärt.

denn, um sie annehmbar zu machen, bemühen sich ihre Erfinder seitenlang, sie als Möglichkeiten, Wahrscheinlichkeiten, ja, was speziell die gesellschaftlichen Phantastereien betrifft, auch Notwendigkeiten hinzustellen, sie mit der Erfahrungswelt in einen vorgetäuschten Einklang zu bringen, weshalb sie denn eine Fülle von astronomischen, physikalischen und sonstigen wissenschaftlichen Dingen unterbringen. Aller Inhalt der Kunst geht, wie aller Bewußtseinsinhalt überhaupt, auf Erfahrung als seine Wurzel zurück, mögen oben im letzten Gezweige noch so bunte Blüten und seltsame Verschlingungen spielen.

Bei der Wichtigkeit, die dieser Frage für die Fundamentalbetrachtung der Kunst zukommt, wollen wir dem Verhältnisse, das zwischen ihrer Vorstellungswelt und der realen Erscheinungs- und Erfahrungswelt obwaltet, einige kurze Erörterungen widmen und versuchen, für die allgemeinen Modifikationen, die sich in jenem Verhältnisse kundgeben, einige Orientierungspunkte zu gewinnen.[1]

[1] Es sei voraus bemerkt, daß wir damit weder auf Vollständigkeit abzielen, noch etwa den Anspruch erheben wollen, die hier angegebenen Richtungslinien samt den dieselben charakterisierenden Benennungen für unbedingt gültig und unumstößlich zu halten. Die Freiheit der ästhetischen Modifikation durch das künstlerische Schaffen ist so groß, daß die Einzelerscheinungen der Kunstwerke einen weitesten Spielraum gewähren und die lediglich aus der theoretischen Erörterung an sie herangebrachten Begriffsschemata eine nur relative und bedingte Gültigkeit haben können. Denn erstens ist die assoziative Deutung eines Kunstwerkes sehr variabel, folglich auch die theoretische Rubrizierung, die in der Reflexion daran geknüpft wird. Was z. B. dem einen an einem Porträt als eine pure Wiedergabe des Naturobjektes erscheint, kann dem andern vielleicht, auf Grund spezieller Assoziationen, als „Idee" sich zeigen u. s. w. Zweitens aber wird die Einfügung in Schemata fast illusorisch, wenn man bedenkt, daß die freie Intuition des Schaffenden nicht nach einem isolierten Schema produziert, sondern dieses erst durch die theoretische Erwägung der Rezeption isoliert gewonnen wird. Darum kann und wird ein einzelnes Kunstprodukt je nach der theoretischen Betrachtung in die eine oder die andere Rubrik fallen oder unter mehrere, und zwar, diese scheinbar in sich vereinigend, zugleich. Es müßte dann als eine Vereinigung exegetisiert werden, es müßten Grenzgebiete und Zwischenstufen anerkannt werden u. s. w. Wollte die Theorie mehr für sich in Anspruch nehmen als eine bloß bedingte Gültigkeit, so würde sie sich zuletzt ratlos im Irrgang bewegen und obendrein eine Danaidenarbeit auf sich nehmen. Daher also können, wie es schon in der Natur der Sache liegt, die für die Orientierung gegebenen Begriffe keinen Anspruch auf unbedingte Gültigkeit erheben. Sie sollen und können nichts anderes sein als einfache Benennungen, denn sie sind eben nur der Reflexion entsprungen, ohne daß die

Das Verhältnis, welches zwischen den Vorstellungen der Wirklichkeit und denen besteht, die das Kunstwerk erweckt, resp. produziert, läßt sich nach zwei Seiten hin deuten, hinsichtlich des Inhaltes wie in Hinsicht auf rein ästhetisch-technische Modifikationen.

Bezüglich des Inhaltes kommt zweierlei in Betracht: die Kunst als reine Wiedergabe der Wirklichkeit und als Darstellung einer Idee. In ästhetisch-technischer Hinsicht nenne ich hier drei Momente: die Elimination, die Kombination und das Prinzip der ästhetischen Steigerung oder der „Hilfe".

Es sei jedoch gleich voraus bemerkt, daß die genannten Momente einander durchaus nicht ausschließen, sondern, in Bezugnahme auf das soeben in der Anmerkung Gesagte, je nach dem Gesichtswinkel der Betrachtung, das eine für das andere auftreten kann, und daß sie sich untereinander ergänzen. Man wird die Elimination ebensowohl bei der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit statuieren können wie bei der Idealisierung, als auch eine Ideendarstellung durch Kombination. Einzelne Beispiele werden dies im folgenden erläutern.

Drittes Kapitel

Die Modifikationen der Wirklichkeit durch die Kunst

§ 1

1. Die pure Wiedergabe beschränkt sich darauf, durch die Darstellung Vorstellungen von Dingen, Personen oder Handlungen der Realität zu reproduzieren, um mit deren Vorstellung die ästhetische Vorstellung und Wirkung des Gegenstandes selbst zu erwecken. Theoretisch betrachtet ist die einfachste Art der Darstellung die „Nachahmung", wenn das Wort hier einmal statt haben darf. Die ästhetische Vorstellung dient hier der Erinnerung. So ritzt und schnitzt der primitive Mensch Tierfiguren in Knochen und Holz, so ist das einfache Porträt, soweit es nur auf natur-

---

Objekte selbst durch gewisse Eigenschaften einen Anhaltspunkt gewährten für jene Termini.

Bei aller dieser zugestandenen Relativität kann jedoch die Markierung gewisser Gesichtspunkte immerhin von Wert sein, da sie, wenigstens theoretisch, zu orientieren vermögen und im großen und ganzen auf das Allgemein-Prinzipielle hinweisen, worauf es allein ankommt.

wahre Ähnlichkeit ausgeht, Abbildung der Wirklichkeit, und so stellen die Naturvölker in ihren „Tänzen" die Ereignisse aus ihrem Leben dar: Liebeswerben, Kampf, Jagd. Die Höhe der Technik ist dabei zunächst ganz irrelevant. Die ägyptisch-hellenistischen Mumienporträts, die die Gebrüder GRAF in Fajum auffanden,[1] dienen keinem anderen Zwecke als dem der Überlieferung der Gesichtszüge Verstorbener, und doch verrät bei einigen die faszinierende Lebenstreue und charakteristische Schärfe der Wiedergabe einen hohen Stand der Technik; die Porträts der besten Meister späterer Zeiten, zumal der Deutschen und der Niederländer, gehen in ihren Intentionen nicht über die Wiedergabe der Natur hinaus, und wenn es auch eine Mona Lisa LIONARDOS, der Holzschuher von DÜRER, der „Mann mit den Nelken" des J. VAN EYCK ist. Die gesamte Ästhetik des gewaltigen LIONARDO verfolgt keine andere Tendenz als die intensivste Vertiefung in die Objekte der Natur und deren Wiedergabe durch die Kunst; die Malerei wird von ihm darum geradezu als eine „Wissenschaft", als eine „Erkenntnis" proklamiert.[2] Wir sind durch unsere spekulativ-idealistische Ästhetik nur zu leicht in die Annahme versetzt, daß ein jedes Werk höherer Künste eine, wer weiß was für eine „Idee" atmen müsse, wenn es Kunst sein soll. Als ob die bloße Wiedergabe eines natürlichen Gegenstandes nicht genug ästhetischen Reiz, nicht genug Assoziationen auszulösen vermöchte, sobald dem Darsteller an dem Objekte selbst die Intuition davon aufgegangen ist und seine Technik soweit reicht, sie im Bilde als Charakteristisches niederzulegen.[3]

[1] Sammlung GRAF in Wien; ein Bildnis polychrom reproduziert in SPRINGER, Handbuch d. Kunstgeschichte. 7. Aufl., 1904, Bd. I, S. 317.

[2] Im Trattato della Pittura, deutsch übersetzt und herausgegeben von H. LUDWIG. Wien 1882. — Vergl. dazu JAMES WOLFF, Lionardo da Vinci als Ästhetiker. 1901. S. 20—22.

[3] Wir leben im Zeitalter der geistigen Hochkultur, etwas weniger höflich ausgedrückt: der abstrakten Verstandes- resp. Schulmeisterkultur, der Reinkultur des „Zerschwatzens", wie J. BURCKHARDT sich einmal treffend ausdrückt; die Freude am Konkreten, an seinen einfachen dinglichen Reizen ist immer mehr verschwunden, und nur mühsam gelingt es der neuern ästhetischen Bewegung, sie wieder zu erwecken. Und wir leben im Zeitalter der Trockenplatte; diese versorgt jetzt unser Geschlecht mit der einfachen Abbildung. Was ehedem der Übung des Auges und der Hand überlassen war, besorgt der chemische Prozeß, und was da an momentaner Charakteristik noch übrig bleibt, das verwischt der Pinsel in der Retouchierstube noch nach Möglichkeit. Die Feinheit des Porträtsehens ist uns abhanden gekommen, sie hat sich nur in die obersten Regionen

2. aber kann im Kunstwerke eine Idee zum Ausdruck kommen, ein assoziativer Inhalt, der nicht immer eine pure Vorstellung eines realen Gegenstandes ausmacht, sondern erst ein Produkt besonderer psychischer Tätigkeit ist. Dieses wird in der künstlerischen Darstellung versinnlicht, und die Vorstellungen, die erweckt werden, entsprechen in ihrer Totalität nicht mehr dem objektiven Nachahmungsbilde, sondern involvieren eine Erscheinung, die mehr oder weniger von den Erscheinungen der Wirklichkeit abweicht. Das Kunstprodukt wird zum sinnlichen Träger, ist die Konkretisierung von Vorstellungen, die erst durch völkerpsychische oder individualpsychische Tätigkeit gebildet werden, als Mythus, als Phantasma, als Postulat und als Reflexion.

Im großen und ganzen können wir hier, in der Idee, drei Richtungen unterscheiden, die Idee als Mythus, die Idee als Postulat und die Idee als reflexive Anschauung der Dinge.

Auch der Mythus ist, wie aller psychische Inhalt, ein Produkt der Erfahrung, allein diese wird durch einen weitläufigen völkerpsychologischen Umbildungsprozeß zu einer Vorstellungswelt von besonderer Eigenart und Gestaltung. Aus der Erfahrung der eigenen Willenshandlung, die Ereignisse und Veränderungen schafft, schließt der Mensch einer gewissen Kulturstufe bei natürlichen Ereignissen ebenfalls auf persönliche Willenshandlungen; er anthropomorphisiert die Naturkräfte; Sonne, Mond und Gestirne werden Götter, die Sonnenbahn zum „Tierkreise", der Vulkan zur unterirdischen Schmiede, die Erde zur „Mutter", Frühling und Winter zu Jüngling und Greis, die einander bekämpfen; im Jahreslaufe, mit seiner wechselnden Fruchtbarkeit und wechselnden Sonnenhöhe sieht er einen Gott, der geboren wird und stirbt, einen DIONYSOS, BALDUR, SIEGFRIED. In bunten und seltsamen Ranken wuchern die völkerpsychologischen Assoziationen des Mythus auf dem Felde der

der Künstlerschaft und ihres sozial eng abgegrenzten Publikums geflüchtet und ist oft, um auf Ausstellungen auf ein größeres Publikum als der intimere Kreis sein kann, der Interesse an der „Ähnlichkeit" hat, zu wirken, auf andere Pfade übergetreten: das moderne Porträt wandelt sich gar zu oft zum Studienkopfe um, in inhaltlicher Hinsicht damit zur Ideendarstellung, in technischer Hinsicht zum experimentellen Versuchsobjekt irgend welcher neuen technischen Manier. Die alte einfache, rein objektive Kunst des Porträts, wie sie ehedem auch in den mittleren Schichten der Künstler und des Publikums florierte, in Zeichnungen mit Feder und Stift, Aquarell und Silhouette, hat dem photographischen Objektiv viel Platz einräumen müssen.

Wirklichkeit, in reichstem Durcheinander sich verschlingend, immer neue Gebilde produzierend, alte kombinierend: die Völker-„Phantasie" webt unablässig neue Gewänder für alte anthropomorphe Figuren, und die anthropomorphe Assoziationsbildung reicht viel weiter hinauf als dies Gebiet bunter Gestalten, hinauf in das Reich blasserer Schemen der Abstraktion selbst, in das Gebiet höherer Religionen und Philosopheme, bis zum Spiritualismus und Theismus hinauf.

Die Ideen der Mythen werden versinnlicht in der Kunst, und diese schafft jene Gestalten, die niemals in der Wirklichkeit lebendig geschaut, aber dennoch der Seele der Völker so innig vertraut sind. Hierher gehören alle Götterbilder, vom rohen Götzenbilde bis zur Himmelskönigin, die RAFFAEL aus der Korona der Engel herabschreitend zur Erde wallen läßt, das hellsichtige Gotteskind auf den Armen. Hier steht die Welt der Engel vor unseren Augen, hier tönt die Musik, die Sprache der Überirdischen in unser Ohr, zur Freude auf Erden im Hirtensange und zur Verkündigung des göttlichen Waltens und Wunders.[1] Und hier ist auch das Reich der Nymphen, Silene und Satyre, des widderköpfigen Ammon der Ägypter und des Buddha mit drei Armpaaren. Aber hierher gehören auch die Tanzmasken und Tänze der Naturvölker und der mit Chören einziehende DIONYSOS ebenso, wie die Gesänge von den Taten der Götter und Heroen, die sich, allmählich mit geschichtlichen Ereignissen und Personen verschmelzend, zum Heldensang und Heldenepos umwandeln. Altorientalische und altamerikanische Kunst und die der Naturvölker Amerikas und Afrikas zeigen uns heute noch in den Museen wie in der lebendigen Kultur eine Fülle solcher Gestalten. Die griechische Bildnerei entsprang nicht minder wie die Tragödie und Komödie der mythischen Ideenversinnlichung, noch im HOMER mischen sich Göttermythen[2] mit menschlichen

[1] Zu erinnern an die „Chöre aus der Höhe" in WAGNERS „Liebesmahl der Apostel" und im „Parsifal".

[2] HEGELS Ansicht, daß der „Geist" eine Evolution von „Sinnlichkeit" zu immer höheren Abstraktionen durchmache, ist in solcher Allgemeinheit völkerpsychologisch richtig, ebenso wie die, daß die Kunst die Versinnlichung des Mythos bringe, während die reine Abstraktion sich zuletzt nicht mehr konkretisieren läßt. (Es würde z. B. einem Bildhauer sehr schwer werden, die Spinozistischen Abstraktionen: Substanz und die Attribute, Denken und Ausdehnung, in einer Gruppe darzustellen und selbst bei „der Theologie", „der Poesie" u. s. w. die in der Stanza della Segnatura ein RAFFAEL malte, zog man es vor, die Benennung darunter zu schreiben.) Die völkerpsychologische Entwickelung der

Taten, noch in der Tragödie des ÄSCHYLUS und des SOPHOKLES spielen Mythus und rein menschliche Idee durcheinander. Die Kunst des Mittelalters steht vorwiegend im Dienste des Mythus, und noch lange geht in den Aufklärungszeiten rein profaner Inhalt unter religiöser Flagge, in der Renaissance das Porträt als Heiligenbild, der ideale Akt als biblische Figur („David" des DONATELLO, „Christus" des MICHELANGELO), das venetianische Prunkmahl als „Hochzeit zu Cana" (VERONESE, BORDONE) und eine holdselige weibliche Schönheit als „Aphrodite" (BOTTICELLI).

In jener völkerpsychischen Schicht, da die Weltanschauung der Völker sich ausschließlich in mythischen Vorstellungen bewegt, dient die Kunst nicht etwa allein zur ästhetischen „Lust", sondern das Ästhetische ist in seiner sinnlichen Darstellung vor allem geistiges Kommunikationsmittel und bleibt es noch für die Massen, wenn die höher entwickelte Priesterschaft, im Besitze von Schrift, geschult durch Denken und wissenschaftliche Beobachtung, bereits abstraktere Vorstellungen gewonnen hat. Denn wie anders soll der mythische Inhalt dem Volke faßbar werden, als durch konkrete „sinnliche" Anschauung? Noch das unbelesene Volk des Mittelalters war für die Lehren und Daten der christlichen Religion, die zum Teil sich in den abstraktesten Gedanken bewegten (z. B. die Trinität), unempfänglich, wenn nicht die bildliche Darstellung sie ihm vermittelt hätte.[1] Was beim Mangel an geschultem Vor-

geistigen Kultur geht einen solchen Gang der immer mehr aufsteigenden Abstraktion. Wir sehen zu Beginn wissenschaftlicher Weltanschauung diese im Kampfe mit den Mythen sowohl wie mit der Kunst liegen (XENOPHANES, HERAKLIT) und die Anfänge der Abstraktion vermischt noch mit naiven Anthropomorphismen und Mythen (EMPEDOKLES und die Pythagoreer). Und wenn die Philosophie, ebenso wie die Religion einmal von einem anderen, als vom isoliert historischen und kritischen, nämlich vom völkerpsychologischen und anthropologischen Standpunkte aus betrachtet würde, würde auf manche ihrer Erscheinungen ein ganz anderes Licht kommen. Nur darin hat HEGEL geirrt, daß er die ursprünglich richtig beobachteten Tatsachen in eine schematische und historistische Konstruktion einspannte: Es gibt keine speziellen, sich im Stufengange folgenden Weltalter der Kunst, der Religion, der Philosophie. Alle drei Phänomene stehen im geschichtlichen Leben ebensogut nebeneinander; und auf die hohe Entwickelung der Abstraktion in der griechischen Philosophie folgte die Mythenbildung des Mittelalters mit ihrer entsprechenden Kunst.

[1] Uns ist in moderner Betrachtung die mittelalterliche Kunst gar zu oft nur Gegenstand des „ästhetischen" Interesses — daß sie aber auch Unterrichtsmittel, Kommunikationsmittel war, wird oft übersehen. Um tiefer in sie ein-

stellungsvermögen, an geschulter Abstraktion und an Unterricht durch die bloße Lehre, hier in der Predigt, nicht erweckt werden konnte, das vermittelte das Auge; und es ist charakteristisch, daß wiederum in Zeiten, da die Weltanschauung — in Religion und Philosophie — sich zu intellektueller Höhe durchkämpfte, wohl auch um sich moralisch zu erhöhen, die Bilderstürmer ihren Missionszug unternehmen,[1] wie schon der alte HERAKLIT den HOMER für würdig hielt, „mit Ruten gepeitscht zu werden".

Einen besonderen Ideengehalt empfängt die Kunst durch das Postulat. Hier wird die Darstellung zur Idealisierung, trägt sie in ihren Vorstellungen nicht die Vorstellungen der rein empirischen, sondern die Phantasievorstellung einer vollendeter gedachten Wirklichkeit.[2] Es wird unter allen Hellenen kein Mann gewandelt sein, dessen natürlicher Anblick dieselbe ästhetische Vorstellung und Wirkung gewährt hätte, die der Hermes des PRAXITELES offenbart; auch glaube ich nicht, daß, trotz aller großen Frauen, die die Erde trug oder noch trägt, eine Brünnhilde leibhaftig zu finden wäre.

Nicht die Welt der Dinge, wie sie ist, zeigt alsdann der Künstler,

zudringen, bedarf es auch da des Einlebens in ihre, der Mehrzahl unserer Zeitgenossen so fremd bleibende Ideenwelt, also nicht nur der rein äußerlichen Vergleichung ihrer Erscheinungen. Die Ideenwelt des Mittelalters, über das unsere Zeit ein oberflächliches Vorurteil in Bausch und Bogen, töricht und ignorant zugleich, zu fällen beliebt, weil wir von Jugend auf gewöhnt werden, es nur einseitig in seinem Verfalle und seinen Schattenseiten kennen zu lernen (Hexenprozesse, Folterkammern u.s.w.) — die Ideenwelt des Mittelalters ist ebenso reizvoll wie seine Kunstformen. — Ich möchte zur Bestätigung obiger Ansicht über die Kunst des Mittelalters als Kommunikationsmittel beispielsweise auf das bereits genannte Buch von SAUER (Symbolik des Kirchengebäudes u.s.w., 1902) verweisen.

[1] Für die völkerpsychologische Bedeutung des „Bildes", die eine — auch für die ästhetische Forschung — eingehende Würdigung verdient, ist die Stellung der einzelnen Religionen und Zeiten zum Bilde interessant. MOSES, ZOROASTER und der Islam verwerfen es, und in der christlichen Kirche des frühen Mittelalters, hat, besonders in der griechischen, der Kampf zwischen Ikonoklasten und Ikonodulen durch Jahrhunderte gedauert, zum Teil mit Grausamkeit und Fanatismus gewütet. GREGOR der Große aber erkannte im Bilde mit Recht das „Buch" der Ungebildeten und Analphabeten.

[2] E. v. HARTMANN sieht die „Idealisierung" mehr vom technischen Standpunkte aus an, und unterscheidet eine negative und positive Idealisierung, während er deren Modifikation durch die völkerpsychischen Ideen — also durch den Mythus — meiner Ansicht nach nicht genügend hervorhebt und ihr keinen Platz gönnt. Was er unter „negativer Idealisierung" versteht, hat bei uns seine Beachtung unter dem Gesichtspunkte der „Elimination" gefunden.

sondern wie sie sein soll. Und in diesem Sinne sehen wir bei ARISTOTELES bereits die Mimesistheorie doppelt gedeutet, in deren Begriffe sowohl die alte, ursprüngliche und naive Bedeutung der bloßen „Nachahmung", als auch die neu hinzukommende der Idealisierung in den umfassenderen der „Darstellung" sich vereinigt.[1]

KANT gibt unter der Überschrift „vom Ideale der Schönheit" folgende bemerkenswerte Sätze: „Man sieht einige Produkte des Geschmacks als exemplarisch an .... Das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks ist eine bloße Idee, die jeder in sich selbst hervorbringen muß. Idee bedeutet eigentlich einen Vernunftbegriff, und Ideal die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens".[2]

Wir können uns mit diesem Hinweise begnügen, ohne uns auf speziellere Theorien der Idealisierung einzulassen. Wir haben den Ausdruck „Postulat" gewählt, weil er uns in psychologischer Hinsicht der neutralste erschien, die Perspektive nach den mancherlei Deutungen und Begründungen der Begriffe „Ideal" und „Idee" offen lassend, ohne doch nach irgend einer Richtung hin sich zu verpflichten.

Es ist ja bekannt genug, welches hohe und wichtige ästhetische Gebiet gerade hier berührt wird, für Theorie und Praxis

[1] Dementsprechend sind auch für die deutsche Übersetzung von *μίμησις* in der aristotelischen Poetik beide Bezeichnungen anzuwenden, wie das denn auch von SUSEMIHL bereits geschehen ist. — In der Geschichte der Ästhetik ist die Mimesistheorie, da man eben an der „Nachahmung" festhielt, zum normativen Zankapfel geworden (cf. H. v. STEIN, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 125 u. f.): was oder wie die Kunst „nachahmen solle" — die „Natur", die „schöne Natur", „die Idee" u. s. w. Die wissenschaftliche Grundfrage ist aber nicht die, was die Kunst soll, sondern was sie kann; eine normative Antwort ist stets einseitiges Postulat. Und ebenso ist irgend eine Bewertung dabei auszuschließen. Das „Wesen" der Kunst besteht nicht in Normen. Ob Naturalismus oder Idealismus, darüber entscheide die Zeit mit ihrem inhaltlichen, die Kunst selbst mit ihrem technischen Streben. Es gab und wird immer Zeiten geben, in denen die „Rückkehr zur Natur" eine Erlösung ist (cf. LIONARDO, DIDEROT und ROUSSEAU), und Zeiten, deren mächtiger Ideengehalt sich auch künstlerisch nur in Idealen äußern will (cf. WINCKELMANN, SCHILLER, WAGNER), wie es Kunstperioden gibt, die höchste Vollkommenheiten postulieren und produzieren, und Perioden, die aus einem steril und servil gewordenen Idealismus und Akademismus herausverlangen nach Frische, Kraft und Wahrheit der Natur. Kulturell wie technisch lösen beide Richtungen einander ab, wie Einatmen und Ausatmen.

[2] Kr. d. U. 1. Teil, § 17.

wichtig. Fast die gesamte wissenschaftliche Ästhetik hat hier ihren Schwerpunkt gefunden, in rein theoretischer wie in praktischer Hinsicht. Die Metaphysik des Schönen hat hier ihren Baugrund, ARISTOTELES und WINCKELMANN, BAUMGARTEN, SCHELLING, SCHILLER und SCHOPENHAUER, HEGEL, FICHTE und HARTMANN, alle „objektivistischen" und „subjektivistischen" idealistischen Richtungen, aller „abstrakte" oder „konkrete" Idealismus hat hier seine Schulen errichtet — man hat jahrhundertelang die Kunst nicht anders gesehen als unter dem Gesichtswinkel der Idealisierung der Wirklichkeit und in der Erklärung oder Hervorkehrung dieser Modifikation die philosophische Aufgabe der Ästhetik gesehen. Und in der Tat, gerade in dieser Ideengruppe liegt die Wurzel zu hohen ästhetischen Wirkungen, möchten wir selbst für den engeren Spezialbegriff des „Schönen" in der Kunst den Inhalt finden, denn die hier zu den feinsten geistigen Assoziationen der Form hinzukommenden sublimsten Ideen, die „Vollkommenheiten" und die ethischen Ideale, sie beide, die so oft die normative Tendenz der Ästhetiker ausmachten, empfangen unter diesem Gesichtspunkte ihre künstlerische Darstellung.

Wenn wir fernerhin von reflexiven Ideen sprechen, so mag zunächst der dafür gewählte Ausdruck entschuldigt sein. Es ist nicht leicht, für das, was hier bezeichnet werden soll, das richtige Wort zu finden. Der Ausdruck „philosophisch" würde heutzutage zu sehr nach Fachwissenschaft oder nach begrifflichem Denken schmecken, „Weltanschauung" ist zu allgemein, sie faßte für uns auch das Mythische in sich. Was wir darunter verstehen wollen, ist dies: Wirklichkeit und Leben erscheinen dem Menschen nicht nur als rein tatsächliche Phänomene, nur als Ereignisse und Handlungen, er sucht sie auch zu deuten, er reflektiert darüber, die sinnliche Erfahrungswelt erhält für ihn einen Sinn.[1] Es ist das „Philosophische", das ARISTOTELES der Dichtkunst gegenüber der Geschichte zuerkennt.[2] Die pure Erfahrung reflektiert in uns in abstrakteren, summarischen Vorstellungen, in Ideen. Die Weltanschauung gibt diese in religiöser Form oder in speziell philosophischer, und die Unterschiede zwischen beiden sind anthropo-

[1] In dieser Bedeutung spricht WAGNER von der „sinnigen Sinnlichkeit" in der Kunst.

[2] In späterer Zeit ward jedoch auch die Geschichtsschreibung „philosophisch", indem sie von „Ideen", Standpunkten u. dergl. ausging.

logisch nur sekundär, ob graduell, darüber ist hier nicht zu verhandeln. Hierher gehören sowohl die metaphysischen Ideen wie eine jegliche „Auffassung" des Lebens, die Ideen von göttlicher und sittlicher Weltordnung und auch deren Gegenteil, die Ideen von Schicksal, Schuld und Sühne, von Eudämonismus und Pessimismus, das ganze Gebiet des Tragischen und des gedankenvollen Humors, ja auch nur die einfache Konsequenz der Tatsachen „nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit — wie etwas geschehen kann", was ARISTOTELES speziell unter „philosophisch" versteht.

Die künstlerische Darstellung begnügt alsdann auch hier sich nicht mehr mit der Wiedergabe des Tatsächlichen, sondern taucht ihre Gebilde in das Licht solcher reflexiver Ideen, sie gewinnt Stimmung und Tendenz. Um die einfache Mimesis von Dingen und Handlungen fließen die Assoziationen rein geistiger Auffassung. Die Kunst wird zum Ausdrucke einer geistigen Kultur, zum Träger von deren leitenden Ideen und Richtungen. Die Kunst der „romantischen" wie historischen Ideen, der sozialen Probleme, ja auch der wissenschaftlichen (man denke an GABRIEL MAX' Darstellung HÄCKELscher hypothetischer Affenmenschen!) gehört hierher. Sie gibt dies reflexive Element verschieden wieder, je nach der Absicht oder auch den Mitteln ihrer Darstellung, sie deutet entweder die Ideen durch Assoziationen aus dem Konkreten an, die als reflexives Resultat nur in der ästhetischen Rezeption entstehen, oder sie nimmt dieselben in die Produktion direkt auf, bis zur direkten Wiedergabe in formulierten Gedanken, bis zur dick aufgetragenen Tendenz, z. B. in dem didaktischen Gedichte, in den Pronunziamentos gewisser Romanhelden oder Theaterfiguren. Sie ordnet unter Umständen die ganze Darstellung ihr unter, in der Tendenzmalerei und Plastik (man denke an die „soziale" Richtung MEUNIERS) und im Problem- und Thesenstücke der Bühne.

Wenn wir uns zur Charakterisierung der einzelnen Richtungslinien mit diesen Hinweisen begnügen können, so wollen wir doch nicht unterlassen, uns ihrer Relativität wieder zu erinnern. Denn in der freien, so unendlich variablen Produktion selbst fließen sie fortwährend ineinander über, wie auch in der Rezeption durch die Willkür der Assoziationsbildung. Eine hohe künstlerische Wiedergabe des bloß Natürlichen kann uns sehr wohl auch Ideen, selbst reflexiver Art, erwecken, da dies ja die Natur selbst schon vermag.

Wenn zu uns z. B. aus einem Porträt etwas Charakteristisches spricht, so vermag dieses in uns auch eine gewisse Reflexion zu erzeugen, die selbst mit weitertragenden Ideen in Verbindung treten kann. Aus DÜRERs Holzschuher spricht zu uns, die wir nicht mehr die Ähnlichkeit konstatieren können, vielleicht auch eine historische Idee: solides, schlichtes, kernhaftes, deutsches Bürgertum der Renaissance, ein freier, offener, ruhiger Blick, etwas Typisches von Gesellschaft, Zeit und Rasse.

Und fernerhin gehen die Grenzen von mythischen Assoziationen, Postulat und Reflexion im höheren Kunstwerke ebenfalls leicht ineinander über: Der vatikanische Apoll kann ebensowohl als eine mythische Figur gelten, wie als ein rein menschliches Ideal durchgeistigter körperlicher Vollkommenheit.

Aber in rein summarischer Betrachtung können die obigen Gesichtspunkte trotzdem bestehen bleiben.

§ 2

Die bisher angegebenen Gesichtspunkte, von denen aus für das Verhältnis des Kunstproduktes zur Wirklichkeit orientierende Richtungslinien gezogen wurden, betrafen die ästhetische Vorstellung lediglich als solche, hinsichtlich der gesamten Erscheinung des Kunstwerkes als ästhetisches Phänomen, und zwar wiederum mehr als Vorstellungsinhalt, denn als Form.

Von anderen Gesichtspunkten stellt sich die Sachlage dar, wenn wir danach fragen, wie und wodurch dieses Verhältnis erreicht wird. Hier handelt es sich mehr darum, das Verfahren kennen zu lernen, dessen sich die ästhetische Produktion bedient, um ihre Zwecke zu erreichen. Es kommen daher technisch-ästhetische Momente in Betracht, und als solche nannten wir Elimination, Kombination und das Prinzip der ästhetischen Hilfe, das hier vornehmlich unter praktischen Gesichtspunkten auftritt. Alle drei Momente bewirken eine Modifikation zwischen den Erscheinungen des Lebens und denen der Kunst, und zwar findet sich diese Modifikation in jeglicher Kunstproduktion, wenn auch nicht durch ein jedes der drei genannten Momente, vollzogen. Wohl aber ist wenigstens eins von ihnen, die Elimination, in einer jeglichen Darstellung vorhanden, ja sie muß, aus natürlichen Bedingungen, überall vorhanden sein. Wir nennen sie darum an erster Stelle.

1. Die Elimination besteht darin, daß die künstlerische Produktion von der Gesamtsumme der Vorstellungen, die das Phänomen der Wirklichkeit ausmachen, nur einen gewissen Teil wiedergibt, den Rest aber wegläßt, eliminiert. Die Elimination ist, theoretisch betrachtet, nicht nur möglich, sondern auch notwendig, sie vollzieht sich in jeder inhaltlichen Art der Darstellung, sie geschieht sowohl schon bei der einfachen Wiedergabe des realen Objektes wie bei der Idealisierung zum Zwecke des Postulates.

Möglich ist die Elimination einzig darum, weil die ästhetische Erscheinung keine Realerkenntnis bezweckt, das Phänomen nur Vorstellungen zu erwecken hat, die rein subjektiv ihre assoziative Deutung und Wirkung erhalten. Notwendig ist sie deshalb, weil das reale Objekt in der Wahrnehmung quantitativ eine Unendlichkeit von Vorstellungen gewähren kann, deren vollständige Wiedergabe technisch unmöglich ist, und zwar bereits ehe man Lupe und Mikroskop mit in Betracht zöge. Selbst die feinste Detailmalerei und Schilderung eliminiert, muß eliminieren, denn adäquate Wahrnehmungsgebilde schaffen, hieße nichts anderes, als natürliche Dinge selbst erzeugen. Die Kunst gibt daher immer nur summarische Vorstellungen, und zwar diejenigen, die ihr zur Erreichung des ästhetischen Zweckes dienlich erscheinen, und das Verfahren der Elimination ermöglicht ihr freieste Auswahl und freieste Willkür.

Während also die Wirklichkeit eine Vorstellung bietet, die sich unendlich differenzieren, eine unendlich große Anzahl von Wahrnehmungen veranlassen kann, beschränkt sich die Kunst nur auf diejenige Vorstellung, die den ästhetischen Zwecken dienlich ist; und darum sind ihre Gebilde im Verhältnis zur Natur nicht Realität, sondern nur deren Darstellungen. Sie gibt nur „das Haar", nie die einzelnen Haare.[1] LENBACH ist bekannt dafür, daß er zumeist nur die Köpfe durcharbeitet, das Gewand nur andeutet, ja sogar

[1] Wie weit die Ausführung des Details geht, hängt von der Technik und dem Geschmacke der Zeiten ab. In der Feinheit des Details liegt aber ein hoher Reiz, den man nicht gering achten soll. Die älteren Meister legten auf solche Kunst viel Wert — während die Moderne das Skizzenhafte, Unfertige, ja Fragmentarische bevorzugt. Namentlich gewisse Werke moderner Plastik sehen aus, als hätte man sie im Atelier nur bis zur Hälfte fertig gestellt. Man tut so, als wären geniale Leute darüber erhaben, ein Werk mit Liebe und Fleiß auch bis in die feinen Einzelheiten zu vollenden.

die Hände, in die manch alter Künstler soviel Ausdruck legte, die er so viel „sprechen“ ließ, nur in Andeutungen skizziert wiedergibt. Während ferner der Historiker sich bemüht, Zug um Zug die Begebnisse, parallel der Wirklichkeit (in größerer oder geringerer Entfernung gesehen) aufzuzeigen, wählt der Künstler für die dargestellte Handlung nur das, was ihm beliebt; der historische Wallenstein hat Züge, die nur der Dichter oder Dramatiker weglassen kann, und aus der Folge der Ereignisse wählt dieser nach Belieben diejenigen aus, die ihm ästhetisch zweckmäßig erscheinen, er kann Jahre überspringen in der Schilderung seiner Helden, über die zu berichten dem Historiker Pflicht ist. Man hat die Kunst zwar einen Spiegel genannt, aber das Gleichnis findet, wie ein jedes, sehr bald seine Grenzen. Genau genommen, ist die Kunst alles andere, denn ein Spiegel. Wie viel Lichtstrahlen werden in ihr abgeblendet, wie viel polarisiert und vor allem — wie viel wird retouchiert, wie viel Licht und Farbe von andersher frei genommen und hinzugetan!

Die Elimination kann ferner ebenso das Mittel sein zur Idealisierung wie zur Komposition im Dienste einer reflexiven Idee. Das einfachste Beispiel für erstere ist das Porträt. Scheidet der Künstler gewisse menschlich-zufällige Dinge aus, wie Furchen und Flecken der Haut, Unreinigkeiten des Teints, überhaupt all' die Vorstellungen, die mehr auf das Animalisch-Körperliche ausgehen, als auf den persönlich-geistigen Charakter, so wird das Abbild gegenüber dem Modell bereits einen Zug der Idealisierung erhalten, und zwar, wenn damit auch nicht gerade bereits ein Ideal — eine typische Vollkommenheit — dargestellt wird, so doch wenigstens eine ideelle Betrachtung des Objektes gegeben, die bis zu einem gewissen Grad die dargestellte Person selbst, nur als solche, in relativer Vollkommenheit zeigt.[1] In gleicher Weise eliminiert die Poesie, wenn

[1] Man kann darin aber auch zu weit gehen, namentlich beim Porträt, wenn nur das „Schöne“ hervorgesucht oder gar noch künstlich hinzugetan wird. Wir haben dann nicht mehr den Eindruck von „Menschen“, sondern von gar zu schönen Schemen, Schönheitspuppen, die uns nicht mehr lebenswahr erscheinen. Beispiele sind in der sogenannten Schönheitsgalerie LUDWIGS I., neue Pinakothek in München, zu finden; auch die Backfischromane gehören hierher, SCHULTZES „Bezauberte Rose“ u. s. w. Therapie: Einige gute Niederländer, eventuell einige Seiten CERVANTES. — Sunt quaedam quae oporteat in artificiis formandis eliminari: ad exemplum crines pudoris atque cunnus. Membra masculina a veteribus artificibus depincta sunt, feminina nunquam, nisi in cultu aut obscoenitatis ipsius causa. Ratio haec est: Artificium clarorum

sie in der Schilderung der Personen und Dinge nur jene Züge wiedergibt, die ihrer Idee, im Dienste einer Tendenz, entsprechen.

Für die reflexive Idee ist die Elimination besonders in der Dichtung und im Drama beachtenswert. Der Vorwurf, den das Leben bietet — denken wir an die Historie — wird erst dann völlig in den Dienst einer Idee gestellt, wenn die Komposition, unter strenger Auswahl und Ausscheidung alles Nebensächlichen — nebensächlich aber nur vom Gesichtspunkte der Idee aus — sich auf die Wiedergabe dessen beschränkt, was für ihren Zweck besonders wertvoll und verwendbar ist. Man erkennt das Wirken der Elimination in seinem vollen Umfange, wenn man das Werk eines Dichters oder das Buch eines Dramatikers mit den Quellen der Geschichte oder der Sage vergleicht, die er zu den Vorstudien benutzte. — Daß die Elimination jedoch nur in beschränktem Maße für die Darstellung einer künstlerischen Idee von Bedeutung ist, dürfte einleuchtend sein. V. HARTMANN sagt mit Recht: „Man darf solche Hilfen der negativen und positiven Idealisierung noch nicht mit der Idealisierung selbst verwechseln, sie sind nur die Brücken, die von der Nachahmung zur Idealisierung herüberleiten.“ [1]

2. Die Auswahl, die bereits in der Elimination stattfindet, leitet über zur Kombination. Das Moment der Kombination besteht darin, daß die künstlerische Produktion nicht nach einem einzigen Vorbilde schafft, sondern nach mehreren, respektive vielen, daß sie ästhetische Einzelheiten, die ihr die Wirklichkeit bietet, sammelt und in einer freien Schöpfung vereinigt. Die Totalität der ästhetischen Darstellung bietet alsdann insofern ein modifiziertes Phänomen gegenüber der Wirklichkeit dar, als diesem selbst dort kein adäquates Bild entspricht, wohl aber in der Einzelvorstellung das Adäquate erkennbar ist. Kann man von der Elimination das Bild gebrauchen, daß sie ein Exzerpt gibt, so von der Kombination, daß sie kompiliert. Wir finden das Moment der Kombination bereits in der

temporum spectat ad mentem, ideas bonaque animi, depinctio autem rerum sexualium non nisi physicas excitat cupidines. Masculina ambas figuras repraesentant: aut quietis aut erectionis, sed feminina unam. Quare haec una figura semper, quia status quietis et status erectionis discerni non possunt, ad cupidines excitandas apta est, itaque eliminatur. Crines pudoris rarissime reperiuntur et tantummodo in virorum imaginibus depinguntur. Depinctio membri in effigie Christi (MICHELANGELO) tam insulsa est, quam statua nuda „artis christianae“ in tecto Musei Lipsiensis.

[1] Ästhetik II, S. 528.

Kunstbetrachtung der Antike hervorgehoben. Sehen wir von einer einseitigen Überschätzung ab, die sich darin zeigen würde, daß man theoretisch das Wesen der Kunst überhaupt darin sehen wollte, so ruht darin eine richtige Beobachtung.[1]

Man sagte, und zwar mit Bezug auf die Darstellung menschlicher Gestalten: der Künstler stellt Schönes dar, indem er schöne Details bei Einzelnen aufsucht, nachbildet und vereinigt, denn keine Person sei allein in allen Teilen ihres Leibes untadelhaft. Somit erzeuge der Künstler ein Schönes, indem er das Schöne, das sich in der Natur nur vereinzelt zeigt, zu einem schönen Ganzen kombiniere. Das Schöne besteht aus einer schönen Einheit von schönen Teilen.

Lassen wir den Begriff „schön" fallen und setzen wir den allgemeinen des Ästhetischen dafür ein und fassen wir den Begriff nicht zu enge, indem wir nur an bildende Kunst und Modell dabei denken, so gewinnt das Moment der Kombination auch eine weitertragende Bedeutung: Erst durch die Kombination wird es der Kunst möglich, willkürlich-freie Schöpfungen darzustellen. Mag die subjektive Schöpferkraft des Künstlers noch so phantastisch sein, die Phantasmata zu konkretisieren, sie in die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung zu bannen, dazu bedarf es stets der Elemente, die in der Realität selbst zu beobachten waren. Mag ein BÖCKLINsches Bild

---

[1] SCHASLER (Gesch. d. Ästh., S. 76) bemerkt: „Ihn (SOKRATES) nennt daher XENOPHON als denjenigen, welcher zuerst — in Hinsicht der Komposition eines schönen Bildwerkes — die wahre Schönheit in die Zusammenordnung und Harmonie der einzelnen, in der Natur zerstreuten Schönheiten gesetzt". Es ist aber in der betreffenden Stelle der Memorabilien (Buch III, cap. 10) weder von „wahrer" Schönheit, noch von einer Priorität des SOKRATES die Rede. — Letztere spricht E. MÜLLER (Theor. d. K. b. d. Alten, I, 25) dem ZEUXIS zu. Der Xenophontische SOKRATES spricht zum PARRHASIOS von der Kombination nur als von einem, gewissermaßen allgemein üblichen, künstlerischen Verfahren (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα), und Anektoden über ZEUXIS (CICERO, De invent. rhetor., II, cap. 1), PLINIUS, Natural. Hist. lib. XXXV, cap. IX) berichten nur, daß er sich zu Croton oder Agrigent fünf weibliche Modelle erwählt habe, mit der Begründung, „ut quod in quaque laudatum esset pictura redderet". — Wenn aus den vorhandenen Stellen — namentlich bei XENOPHON — auf eine Kunsttheorie der Alten geschlossen werden soll, so ist in dieser nichts anderes als die Formulierung dessen zu erblicken, was in der Praxis sich von selbst ergab und aus dem Atelier in die Wissenschaft übernommen wurde, wie vielleicht auch das Prinzip der „Mimesis" seinen Ursprung im Atelier, in der Beobachtung des Schaffens nach dem Modell, gehabt hat.

(denken wir an das „Spiel der Wellen“[1]) uns wie eine reine Zauberwelt erscheinen — so wird diese durch die geistige Schöpferkraft des Meisters wohl geschaffen; allein wenn er auch das vollständige Bild mit allen Farben schon fertig in der Phantasie trüge, dieses abstrakte Phantasma selbst setzt sich ihm zusammen aus einzelnen Elementen der realen Erfahrung und damit auch das ästhetische Phänomen selbst, das er als Konkretes schafft. Wie ein Cyklop sich als Kombination erweist von Mensch und Tier, so sind auch der Triton und die Meermädchen auf genanntem Bilde aus menschlichen und tierischen Realitäten kombiniert, so auch seine rosigen Silene, die gegen die buntschillernde Wiese kontrastieren.[2] Und wenn man stritte, ob solche bunte Wiese, solch' rosiges Inkarnat, solch' tiefblauer Himmel je als Einzelheiten in solchen Kontrasten zusammen in der Natur vorkämen, so ist zu erwidern, daß schon die romantische Färbung des Einzelgegenstandes selbst wiederum eine Kombination von ästhetischen Einzelmomenten sein kann, indem die Farbe selbst wiederum als ästhetisches Einzelmoment mit dem Gegenstande kombiniert wäre.

Wie gesagt, man darf den Begriff der Kombination nicht zu eng fassen, nicht nur in dem Sinne einer unmittelbaren Kompilierung einzelner Modelle, sondern auch in dem erweiterten Sinne einer durch das Mittel Vorstellungs- und Assoziationsverbindungen gewonnenen Phantasievorstellung, die aber dadurch zur Kombination wird, daß sie ihre Elemente, wenn auch noch so zerstreut und aus noch so weiter Ferne, aus der empirischen Vorstellungswelt der Objekte schöpft.

Ohne die Kombination würde die Kunst nur zur Naturkopie gelangen können, aber durch Kombination, nicht nur des „Schönen“, sondern des Ästhetischen überhaupt, kommen die Gebilde der freien, schöpferischen Phantasie im weitesten Umfange zustande. So wird die Wirkung von Formverhältnissen mit inhaltlichen kombiniert (die Gruppierung von Personen z. B. auf der Bühne wie auf dem Gemälde zum „Bilde“), und innerhalb der speziell inhaltlichen Assoziationen werden einzelne ästhetische Momente zu neuen Gebilden vereinigt: „romantische Landschaften“, Genrebilder u. s. w. nicht minder wie poetische und dramatische Handlungen und deren

[1] München, N. Pinakothek.

[2] „Frühlingsreigen“. Berlin, Nationalgalerie.

Charaktere. Der Hofmarschall VON KALB ist eine Figur, deren Grundgedanke SCHILLERn im Leben selbst gegeben war; doch bedarf es keiner langen Überlegung, um zu merken, daß sie so, wie er sie gezeichnet und gefaßt hat, unmöglich der Welt der Wirklichkeit angehört hat. Hat der Dramatiker hier nach einem Modell geschaffen, so hat er zunächst eliminiert, d. h. alle Eigenschaften, die etwa ein wenig hellere Linien in den dunkel gezeichneten Charakter bringen konnten, weggelassen. Aber wir meinen, daß er auch kombiniert hat: Was an Höflingen lächerlich, albern, feig, dumm und niederträchtig war, was er davon erfahren hatte oder sich dachte, das hat er in dieser Figur vereinigt, wie er ebensowohl auch den Ferdinand und die Luise durch Kombination von lauter reinen Farben schuf, aus der postulatorischen Idee, aus einem Ideale heraus. Allein — und das möchte nicht vergessen werden — die künstlerische Kombination besteht nicht nur in der Verbindung von Gleichem, sondern es wird auch ebenso Gleiches und Ungleiches, also in der ästhetischen Wirkung Kontrastierendes, kombiniert. Eine Häufung von tragischer Ironie, wie sie z. B. der Oedipus Rex aufweist, wird nie im Leben sich finden, und rechnen wir noch dazu die perpetuierliche Steigerung, die hier waltet und die ironischen Gegensätze nur noch schärfer wirken läßt, so zeigt die ganze Komposition des Stückes die Kombination von heterogenen Momenten bis zur wirksamsten Spannung deutlich auf.

Das Moment der Kombination ist wiederum vereinigt mit dem der Idee; denn die pure Kombination allein wird niemals einen ästhetischen Eindruck hervorrufen können. Alle Kombinationselemente sind immer nur Teile, und als solche in der ästhetischen Wirkung Bruchstücke, nur in einer sie gemeinsam verschmelzenden, einheitlichen Idee werden sie zum geschlossenen Kunstwerk; das haben die Alten in ihrer angeblichen Theorie zu erwähnen vergessen, die den Zirkelschluß beging: das Schöne besteht in der Kombination von Schönem.

3. Das Moment der ästhetischen Steigerung ist wiederum dem der Kombination insofern verwandt, als es auf einer Verbindung von ästhetischen Einzelmomenten beruht, die nach dem Prinzip der „ästhetischen Hilfe“ — von FECHNER als solches aufgestellt und bereits als „Steigerung“ charakterisiert[1] — der Darstellung eine

[1] Vorschule der Ästhetik, I, S. 59 u. f.

intensivere ästhetische Wirkung verleihen, als es der Eindruck der Wirklichkeit vermag, dadurch aber wird zugleich die Darstellung gegenüber der Wirklichkeit erheblich verändern.

Zur Deutlichmachung sei folgendes Beispiel gewählt: Versetzen wir uns in die Naturszenerie einer Mondnacht am Wasser. Der ästhetische Eindruck, den wir hier aus der Wirklichkeit empfangen, wird uns fühlbar sowohl im Ganzen wie in Einzelheiten. Die ästhetischen Assoziationen, die uns der Gegenstand „Mond" erweckt, bilden einen Komplex für sich, ebenso wie die des Gegenstandes „Teich". Der Mond erscheint uns als „Himmelslicht", mit Assoziationsverbindungen von Transzendentem wie von Irdischem (Zeitlichem), sein „Licht" speziell, im Unterschied von dem der Sonne, hat einen eigenen „Zauber", einen assoziativen Reiz von „Magischem", Nächtlich-Unheimlichem und doch wiederum Heimlich-Vertrautem, wohl in Rücksicht auf die Kontemplation, der wir uns gern in nächtlicher Stille hingeben, wenn der Tag mit seinem Geräusch, seiner Arbeit, seinem praktisch und direkt Zweckmäßigen, worin uns für gewöhnlich das Weltbild vor Augen steht, verschwunden ist. Wir nennen das Mondlicht anthropomorphisch „hold" und „bleich" und ebenso den unbewegten Wasserspiegel „regungslos". Das Mondlicht gibt der grünen Farbe der Vegetation, hier dem Schilfe, das an den Säumen der Ufer des Teiches wächst, eine Beleuchtung, die ebenfalls „bleicht" — und wenn wir die Assoziation weiter ausspinnen, so kommt durch dieses „bleiche" die Beziehung zur Blässe des menschlichen Antlitzes zustande, die unsere Erfahrung als Ausdruck von Leiden — eine Skala von dem der Sehnsucht bis zu dem des Totenantlitzes — kennt, ein Kontrast zur frischen Farbe des Lebens und seiner Freude, dem Rot der blühenden Rosen.

Die poetische Naturschilderung wird diese ästhetischen Einzeleindrücke miteinander verbinden, durch Gleichheit der Assoziationen eine „Stimmung" hervorrufen,[1] deren Gesamtresultante eine feierlich-weihevolle Erhebung des Gemütes sein kann, wie im Gebete. Sie wird den ästhetischen Reiz der Wirklichkeit deshalb ungefähr also darzustellen versuchen: Über dem regungslosen Teiche weilte der holde Glanz des Mondes und flocht seine bleichen Rosen in den Kranz des grünen Schilfes u. s. w."

[1] cf. Bd. I, S. 159 dieser Schrift.

In welchem Verhältnisse steht nun die Fassung in Prosa zu dem bekannten LENAUschen Gedichte:

„Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz"? u. s. w.

Hier hat die Wiedergabe der ästhetischen Eindrücke durch Rhythmus und Reim eine wesentliche Steigerung erfahren: Die ästhetische Wirkung des Rhythmus ist ein Assoziationsgebiet für sich, ebenso die des Vokallautes; das hier angewandte Versmaß und die Reime sind nur insofern in assoziativer Zugehörigkeit zu gerade dieser Naturschilderung, als sie zur Stimmungseinheit passen, aber sie könnten ebenso zu einer Schilderung ganz anderen Inhaltes verwandt werden. Ihre ästhetische Wirkung bleibt für sich bestehen, und wenn sie hier verwandt wird, so geschieht nicht eine bloße Kombination von gegenständlichen Einzelwirkungen, sondern durch diese Vereinigung eine Steigerung der Wirkung, indem die eine ästhetische Wirkung die andere unterstützt, ihr zu Hilfe kommt. Und denken wir uns, daß die Verwendung von Rhythmus und Klang wiederum nicht auf das Darstellungsmittel des menschlichen Wortes beschränkt würde, sondern noch in der ästhetischen Verwendung von Rhythmus und Ton Unterstützung lieferte, also die Darstellung aus dem Gebiete der Poesie heraus zur poetisch-musikalischen des Liedes, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, emporwüchse, so würde die „Hilfe" noch intensiver wirken.

Daß mit dieser Steigerung der ästhetische Eindruck eine Modifikation des Vorstellungskomplexes gegenüber der Wirklichkeit hervorruft, erkennen wir aber dort, wo die Sprache an und für sich noch nicht als Kunstmittel, also bereits zu ästhetischen Zwecken verwandt wird, sondern wo sie uns, gewissermaßen als Naturprodukt entgegentritt, im täglichen Gespräche, im gewöhnlichen Dialoge des Lebens. Nicht als ob aus diesem jegliches ästhetische Moment ausgeschlossen wäre; auch hier fließt mitunter eine Metapher mit ein, erhellt ein pointenreiches Witzwort oder ernstes Wort, das ästhetische Assoziationen auszulösen vermag, wie ein lichter Flecken das graue Gewebe der Mitteilung, der Konversation, wie andererseits nicht jede poetische Darstellung lediglich mit assoziativ-ästhetischen Ausdrücken arbeitet, unter Elimination jeglicher ästhetisch nicht- oder nur gering wirkender Worte und unter

steter Verwendung der Hilfe von Rhythmus und Reim. Namentlich kann die Prosadarstellung nicht auf „triviale“ Worte und Redewendungen verzichten, schon um den Eindruck des Natürlichen nicht zu verlieren, während die Lyrik jene Elimination am intensivsten walten läßt, ja gewissermaßen die ästhetische Behandlung der Sprache nur in konzentriertester Weise und unter Ausnutzung der Hilfen verwendet. Wie wir nicht nur allein in Scheidemünze konversieren, so begleicht die sprachliche Kunstdarstellung auch nicht ausschließlich ihre Rechnung in Gold oder Brillanten.

Aber es ist immerhin eine sehr wesentliche Umbildung der Wirklichkeit vorhanden, wenn wir im höheren Drama die unter dem Gesichtswinkel einer Idee, unter Elimination und Kombination, gegebene Handlung von Personen dargestellt sehen, die sich in poetischer und durch Reim und Rhythmus ästhetisch gesteigerter Sprache äußern, ja eventuell, wie es im Musikdrama geschieht, die Sprache noch im Gesang erklingen lassen, während die Menschen der Wirklichkeit ihre Dialoge weder in der Blumensprache der Poesie, noch in gleichbleibendem Rhythmus, noch zuletzt in Melodie und Ton zu führen pflegen.

Um auch das Gebiet der bildenden Künste nicht unerwähnt zu lassen, sei auch aus diesem ein Beispiel erwählt: Das Kunstwerk der Plastik, in Form wie Inhalt, ist als solches gleich gegeben im grauen Tone wie im glatten Gipse und im Marmor. Und doch ist die Wirkung im Marmor ungleich intensiver. Abgesehen davon, daß der Eindruck der Gipsstatue durch die Glätte und Unporösität, die „Kälte“ des Materiales, den Eindruck des Leblosen hervorruft, erregt der Marmor durch sein Korn und das von den unzähligen kleinen Kristallflächen reflektierte Licht die Vorstellung von sanft Leuchtendem, von Scheinendem, von Verklärtem, und das ganze Gebilde erscheint dadurch belebter, zarter, idealisierter. Nun aber hat diese eigentümliche Leuchtkraft des Marmors (oder die Weichheit des Alabasters) mit dem speziellen Kunstwerke der Plastik selbst nichts zu tun, sie kann zu uns ebensowohl aus der Architektur sprechen, wie aus einer einfachen Treppenstufe, also ist ihre ästhetische Wirkung für sich bestehend und dient bei ihrer kombinativen Verwendung in der Plastik nur als ästhetische Steigerung.

Wir verkennen weder die Unterschiede, die zwischen der Welt der Realität und der Kunst walten, noch auch die hohe Bedeutung jener Modifikationen, wodurch die Kunst anscheinend zu einem

Reiche für sich werden kann, aber trotz aller dieser Umbildung verbleibt die Welt der Wirklichkeit, der Erfahrung, im Gebiete der Künste als deren Ur- und Grundinhalt.

Viertes Kapitel

Die Schranken der künstlerischen Darstellung

§ 1

Für die Einteilung der höheren freien Kunst dient nun das oben Erörterte zum Ausgangspunkt, und wir wollen uns sein Resümee kurz noch einmal vergegenwärtigen: Alle höhere freie Kunst ist Darstellung der Wirklichkeit und bleibt an diese gebunden, mag auch die künstlerische Produktion die Vorstellungen des Objektes in mannigfacher Weise für die ausschließlich ästhetischen Zwecke selbständig umgestalten und verändern. Aus dieser Tatsache folgt unbedingt die weitere, daß alle ihre Darstellungen sich in den Vorstellungsformen bewegen müssen, die dieser Wirklichkeit selbst zukommen, es also kein Gebilde der Kunst geben kann, das außerhalb der Formen der Wirklichkeitsvorstellung selbst erscheinen könnte. „Schein und Wirklichkeit (nämlich empirische) entstammen derselben Mutter, unserer Intelligenz, und tragen von ihrer gemeinsamen Abstammung her den gemeinsamen Charakter der Phänomenalität.“[1] Allein diese Bindung des künstlerischen Phänomens an die Wirklichkeit, ihre Erscheinungsformen und ihren Erfahrungsinhalt erschöpft das Problem des Verhältnisses zwischen Kunst und Realität noch nicht vollständig. Wenn auch die Kunst, trotz ihrer mannigfachen Modifikationen den Boden aller Erfahrung und Phänomenalität nicht verlassen kann, so ist damit noch nicht behauptet, daß sie innerhalb dieser Phänomenalität und bei aller ihr möglichen und von ihr benutzten Modifikation auch vollkommen adäquat dieser Phänomenalität produziere. Das würde geschehen, wenn sie ästhetische Phänomena produzierte, die keine weiteren Modifikationen aufwiesen, als jene generellen, deren wir soeben gedacht haben. In diesem Falle aber müßte das Kunstwerk sich genau in allen jenen Erscheinungsformen zeigen können, in der die Welt der Wirklichkeit selbst erscheint, würde und müßte das Kunstwerk ein der Wirklichkeit analoges Gebilde sein, zwar nur in ästhetischer Vorstellung produziert und ästhetisch modifiziert, ein Scheingegenstand

[1] Liebmann, Anal. d. W., S. 49.

zwar, aber im Grunde ein ähnlicher oder, wenigstens der Form nach, kongruenter Gegenstand, als wie uns in ästhetischer Betrachtung das reale Objekt selbst erscheint.

Hier stoßen wir auf die für unsere Auseinandersetzung wichtigste Frage. Wenn von der Kunst diese Adäqualität nicht erreicht werden kann, so wird sie wiederum zu Modifikationen veranlaßt werden, und zwar nicht zu freiwilligen, mit Hilfe deren sie nach Macht und Möglichkeit willkürlich die Realität verändern kann, sondern zu notwendigen, ihr aufgezwungenen, die sich zunächst nicht anders zeigen können als Schranken, die ihr, sozusagen, von Natur gesetzt sind. Wir haben bisher die Kunst nur in Hinsicht auf ihre Freiheit betrachtet, jetzt aber drängt sich die Frage auf, ob andererseits, im Gegensatze zu dieser Freiheit, ihrer Produktion nicht auch eine Beschränkung auferlegt ist. Wir haben solche ja bereits erkannt, als es sich darum handelte, die Elimination nicht nur als willkürlich, sondern auch als notwendig zu erkennen.

Es mag verstattet sein, zur Deutlichmachung des hier vorliegenden Problems einige Beispiele vorzuführen, die uns, bevor wir zu theoretischen Erörterungen übergehen, die Sachlage selbst illustrieren sollen. Wir werden versuchen, ästhetische Eindrücke aus der Wirklichkeit einfach zu registrieren, mit dem Ansinnen an die Kunst, diese zur Darstellung zu bringen.

Das erste Beispiel will ich aus der eigenen Erinnerung nehmen: BISMARCK. Ich habe mehrere Male das Glück gehabt, ihn zu sehen und ihn sprechen zu hören und Eindrücke empfangen, die mir unvergeßlich bleiben werden. Ich sah ihn in bürgerlicher Tracht, mit dem Schlapphute, die imposante Gestalt in vornehmer Haltung, bewegt durch die Rede, die ihm physisch wie psychisch eine Anstrengung war, sein nicht besonders gutes Stimmorgan mußte sich bemühen, einer größeren Versammlung vernehmlich zu sein, und man sah, wie in dem Reckenhaupt der Gedankenprozeß arbeitete, um in der Rede jedes Wort scharf und treffend zu wählen, sachlich und formell sicher in die Welt gelangen zu lassen. Diese Gedankenarbeit sah ich an dem Mienenspiele seines Antlitzes, den unwillkürlichen Gesten der Hand, dem lebhaften Spiele des herrlichen Auges, das bald hierhin bald dorthin den scharfen Blick richtete, wie um die Worte Einzelnen zuzurufen oder ihre Wirkung zu beobachten, bald über die Köpfe der Leute hinweg an einen ruhigen Fixpunkt sich heftete, damit die Seele sich ganz auf die

innere Vorstellungswelt, die Gedanken, konzentrieren konnte. Zuletzt nahm der Fürst den Hut ab und brachte ein Hoch aus auf unseren Landesherren. Ich sah die prachtvolle Stirn sich enthüllen, das weiße Haar an den Schläfen weckte mir Ehrfurcht; ich hörte, wie seine Stimme sich hob, als er meines Königs gedachte, der ihm ununterbrochen gnädig gesinnt sei. Ich habe BISMARCK gesehen bei Tage, als sich sein herrliches Haupt vom Halbschatten grüner Bäume abhob, und zur Nacht, da der rote Schein von tausend Fackeln den Platz erhellte und auf sein Antlitz einen feurigen Wiederschein warf, die Gesichtszüge in scharfer Charakteristik hervortreten lassend. Ich vergesse nicht, wie er plötzlich den Kopf herum warf, als ein alter Herr neben mir, mein lieber Vater war es, der in den fünfziger Jahren in Frankreich einst die politischen Verhältnisse der deutschen Heimat bitter empfunden hatte und darum an dem Schmied der nationalen Einheit und Größe mit hoher Verehrung hing, wohl etwas allzu laut seinen Enthusiasmus kund gab. Der Fürst nahm rasch die Lorgnette auf, um sich über den Hochrufer zu informieren. Und das geschah im Moment: Es war ein Augenblick, ein Augenblitz — im nächsten Moment setzte ein Musikkorps auf der anderen Seite ein, und ebenso rasch wandte sich der Fürst wieder zurück, seine Aufmerksamkeit war von etwas anderem gefesselt worden. Ich hatte aber das Glück gehabt, sein Auge blitzen zu sehen, mit der Art, mit der große Menschen rasch, lebhaft und eindringend zu schauen und zu blicken vermögen, selbst wenn es sich um für sie relativ Unwichtiges handelt.

Nun, liebe und heilige Kunst, gib mir diesen Natureindruck wieder: den BISMARCK, wie er lebte, dachte und sprach, sein Haupt und seine Gestalt, seine Stirn, sein Spiel der Hand und den Blick des Auges, ja diesen Blick! Ich weiß, die Kunst kann noch mehr sehen, viel mehr, denn ich — sie sieht diesem Kopfe Formen ab, deren Ausdruck mir entgangen ist, sie hört im Tonfalle seiner Stimme mehr Bewegung des Gemütes, als ich erfassen konnte, und findet in seinen Worten einen Gedankenreichtum, Ideen, die ich nur von ferne, im großen und ganzen ahnen kann. Sie wird mir das alles tausendfach vertiefen.

Und sie kann noch mehr: den Eindruck der Wirklichkeit läutern und vergolden, denn sie wird imstande sein, Vorstellungen auszuscheiden, die unwesentlich, ja vielleicht störend waren. Als BIS-

MARCK in Kissingen sprach, ließ er sich ein Glas Wasser reichen und trank hastig davon. Das unterbrach seine Rede. Auch berührte er mitunter mit einem Tuche die Stirn. Ist es nötig, das wiederzugeben? Mancher mag es für „charakteristisch" halten, aus mancherlei Gründen, ich will gern darauf verzichten. Es mag eliminiert werden. Ich wünsche es darum nicht, weil mir derartige „menschliche" Dinge trivial erscheinen, sie stehen mir vielleicht als Kleinigkeiten in unliebsamem Gegensatz zu dem Großen, was ich sah und hörte; jedenfalls, ich brauche sie nicht, sie unterbrechen zum mindesten meine Kontemplation. Die Bewegung des Fürsten, mit der er nach dem Glase griff, war eine ganz andere als die der Gesten der Rede. Ich möchte ihn in der Kunst nur so sehen, wie ihn mein lieber Vater sah und wie er mir es anerzog, ihn zu sehen. Idealisiere, denn das ist doch schließlich der beste und edelste Teil deines Berufes. Laß auch das Leiden weg, das ich damals an BISMARCK sehen mußte; es betrübte mich, als neuralgische Schmerzen über sein Antlitz zuckten wie finstere Wolkenschatten über ein goldenes Fruchtfeld. Weniger, weil Leiden, Krankheit unsympatisch sind, „unschön" sagt die Schulästhetik, nein, weil der leidende BISMARCK mich mehr beunruhigt hat, als gerührt. Auch die Mensurnarben, die noch im Alter deutlich zu erkennen waren, kannst du eliminieren. Die Schmisse, die BISMARCK als unbedeutender Student empfing, sind mir gleichgültig gegenüber den Hieben, die er als Mann austeilte, als großer Mann im Bundestag, im Reichstag, anno 66 und 71 vor dem Feinde. Und diese lese ich nicht von seiner Wange ab, sondern aus seinem Auge. Die Schmisse sind mir zum mindesten gleichgültig, weil ich nicht recht glaube, daß BISMARCK, nur weil er „Waffen"-Student gewesen sei, das geworden ist, was er allen wurde. „Verschönere" daher das Antlitz des Helden, laß die Hiebnarben der Jugend weg und auch das Defekte, Unschöne der Zähne des Greises. Auch die Schatten laß fort, die die leise wogenden Baumkronen der Wipfel des Kissinger Parkes wie dunkle Flecken auf sein Antlitz warfen, und auch den grellen Sonnenschein, der wie Blässe des Leidenden aussah; aus ihr und dem roten Scheine der Fackeln an jenem Abende ziehe das Mittel, ein Inkarnat, wie es ihm LENBACH gibt. Doch gern will ich schon zufrieden sein, wenn nur die Kunst, ohne weitere Modifikation, einfach das Bild der Natur darreicht, den BISMARCK, den mein eigenes bescheidenes Auge sah. Kann und darf ich das erhoffen?

Äußerlich reicher, aber inhaltlich schlichter soll unser zweites Beispiel sein: das Landschaftsbild am Sommerabend, dessen wir Bd. I, S. 121 gedacht haben. Denken wir uns, die Landschaft wäre die eines deutschen Alpentales, etwa im Pinzgau, unweit des Zeller Sees. Wir sind vom Gebirge herabgekommen und halten auf einer letzten Anhöhe Rast. Zu unseren Füßen liegt das Dorf. Wir beachten den Rauch, der von den Häusern und Hütten in die Abendluft emporsteigt. Die Sonne ist nicht mehr sichtbar, nur die Kämme des Gebirges leuchten noch hell vom Widerscheine glühender Abendwolken, aber im Tale weben bereits die Farben der Dämmerung. Der Spiegel des Sees dunkelt aus den grünen Mattèn in tiefsamtnem Violett, allmählich werden die Spitzen der Berge bleicher, das Grün des Tales dunkler, die Fläche des Sees geht jetzt ins Schwarze, Schieferfarbene über. Plötzlich flammt hoch am Horizonte eine Firnfläche auf, rasch den Wechsel von Purpur und Violett vollziehend, das fahle Licht der benachbarten Kämme wird für einen Augenblick rosig verklärt — die Franzosen nennen das „Nachglühen" der Alpen stimmungsvoll „la résurrection" und das fahle, matte Graublau „teinte cadavéreuse". Nur einige wenige Sekunden, und das Phänomen ist vorüber. Langsam schweben die Schatten weiter hinauf aus dem Tale zu den Höhen. Aber noch klingt hell die Glocke vom Kirchtum denselben Weg, himmelwärts, „Ave Maria". Aber es wird kühl um uns, die kalte Luft streicht von den Wänden des Gebirges talabwärts, uns fröstelt. Wir wollen gehen — nur noch einen Blick — sieh da — der Rauch aus den Schornsteinen gerät in leise Bewegung, der Abendwind spielt mit ihm. Wiederum halten wir inne. Die Glocke ist verstummt. Wir hören keinen Laut und kein Geräusch mehr. In dem schweigenden, ruhenden Bilde fesselt unsere Aufmerksamkeit nur das Gesichtsbild, und unser Auge bleibt an dem Rauchwölkchen hängen. Ehedem stiegen sie kerzengerade und sanft in die Höhe, jetzt müssen sie beiseite weichen, ihre stille, kleine Kraft fühlt eine andere. Aber wie anmutig sie sich wiegen und schmiegen, wie sie immer bemüht sind, sich aufzurichten, sich durchzusetzen, um geradewegs himmelan zu dringen. Aus der Richtung vom See her weht es auf ein paar Augenblicke stärker. Da müssen sie sich ducken und eilends entfliehen. Wenn ein Sturm käme, der würde sie ganz niederdrücken. Was kommt mir da in den Sinn? Denke ich dabei an Menschliches, an das Wölkchen kurzen Rauches,

das wir selbst sind mit dem stillen inneren Triebe nach Oben, den Höhen, an den Sturm von Naturgewalt und Schicksal, das mit uns spielt, uns zerbrechen und zerwirbeln, zu Boden kämpfen kann? Denke ich an Göttliches? Stieg nicht Abels Rauchsäule aufrecht gen Himmel, da sie Gott wohlgefällig war, und wälzte sich der Opferrauch des sündigen Kain nicht am Boden hin? Ich bin kein Dichter, um es mir klären und deuten zu können, ich schaue nur.

Da tönt Geräusch an mein Ohr, von fern her kommt es, wie Grollen und Rauschen. Über die Gitterbrücke auf der anderen Talseite rollt der Bahnzug. Ein Pfiff, eine kurze Minute Pause, dann wieder ein Pfiff — und weiter rollt das eilige Vehikel des Verkehrs, in die Ferne hinein sich verlierend.

Ich empfinde einen Kontrast, den Kontrast menschlicher Interessen, der überall mit uns wandelt, wo wir auf Erde treten, und den wir nie von unseren Sohlen abschütteln können. Ich bin in Ferienstimmung, suche Einsamkeit, Erholung, Natur und Frieden in diesen Bergen und diesem Tale — weht das die Leute an, die dort im kontinentalen Eilzug, der Paris mit Wien, Wien mit dem Orient verbindet, dahinjagen? Ich weiß es nicht. Nur ganz von ungefähr fällt mir die Stelle aus dem Monologe Tells ein, wo er spricht vom sorgenvollen Kaufmann, dem Säumer mit dem schwerbeladenen Rosse, und dem leichtgeschürzten Pilger. — Kommt, wir wollen gehen.

Und indem wir den Pfad zum Dorfe beschreiten, hat die Dunkelheit überhand genommen. Was geht aber dort für ein lichter Schimmer auf, da wo der See liegt? Eine Kettenschnur von weißstrahlenden Perlen, die sich im Wasser spiegeln, den feinen Talnebel am Gestade mit hellem Schein erfüllend. Wahrhaftig, die „Kultur" ist auch in diese Idylle gedrungen: Elektrisches Bogenlicht in der „Sommerfrische", zu der das Dorf geworden ist! der tosende Wildbach, der oben von den Felsen stürzt, ist gezwungen, die Kraft dazu zu geben. Und nun flammen die Sonnen der Industrie sogar im Dorfe selbst auf. Links und rechts passieren wir die ersten Hütten der Armut, wie grell erscheinen die alten Holzhäuser in dem modernen Lichte, das leise an den Drähten über unserem Haupte zischt und flackert — — Und weiter wandern wir die Dorfstraße entlang, an stattlicheren Gehöften vorbei, der Kirche zu. Die quer über der Straße baumelnden Bogenlampen stimmen mich

seltsam, sie wollen und können mir nicht passen; in der Großstadt — ja, da gehören sie zum Bilde, zu hohen Häuserwänden, zu Läden mit funkelnden Spiegelscheiben, doch hierher — nein! Aber die „Kultur" dringt in die fernsten Alpentäler — mit ihren Fortschritten und ihren Wohltaten — — Kultur? Fortschritt? — Ich habe da meine skeptischen Gedanken; es ist ein Problem damit verbunden, das mich seit langem quält. Er ist das einzige Dogma unserer Zeit. An ihn glauben gerade die Ungläubigsten, die Fortgeschrittensten. „Kultur"-Fortschritt! Kein Weiser vermag die Widersprüche zu klären, klar das Heilsame vom Unheilsamen zu scheiden und zu sagen, warum, was und wie gewirkt werden muß. Der Weisheit letzter Schluß ist: Glaube an den Fortschritt und laß ihn sich entfalten. „Wat soll Einer dorbi dhaun?" Das ist schließlich ja doch das Resümee aller von allem. Ich muß lachen, denn mich überkommt der Humor. Die Lehre gilt ja vom Ministersessel bis in die Werkstatt des kleinen Mannes. — Wie seltsam sich doch der Kirchturm inmitten des Bogenlichtes ausnimmt! — In den Häusern werden die Lampen angezündet, aber sie leuchten nicht mehr heraus, das grelle Licht der öffentlichen Straße überblendet sie. Ganz von der Ferne her tönt Konzertmusik, wenn ich recht erkenne, sogenannte Zigeunermusik, ich höre das am Rhythmus und an der eigentümlichen Begleitung. Es scheint ein Cymbal mit im Spiele zu sein. Aber was kümmert mich die „Magnatenkapelle" in einem Luxushotel, ich mag sie hier so wenig leiden, wie die blechernen Palmen, die dort vielleicht im „Kur"-Garten stehen.

Aber — was ist das? eine Schelle — schrill und hell, in fast unerträglicher Dissonanz zu jenem Orchester! Eine rötliche Laterne schwankt aus dem Schatten der Seitengasse — jetzt kommt sie in das Licht der Straße — weiße Chorhemden werden sichtbar:

„Ein Glöcklein hört er erklingen fern;
Ein Priester war's mit dem Leib des Herrn,
Voran kam der Meßner geschritten." — —

Das gilt einem Sterbenden. Verschwunden ist meine Heiterkeit. Die Leute bleiben stehen und grüßen. Und auch meine Hand lüftet im Vorbeigehen den Hut. Warum? Weil ich die Gottheit in ihrem unendlichen Kleide auch durch die verschiedene Tracht hindurch ahne? Weil ich seitab stehe von dem mittelalterlichen Rabbinismus, der im Acher, im Anderen, nur ein Greuel sieht? — Oder nur, weil mir der Kontrast so seltsam schien

zwischen frohem Wandermut und Todesgang, zwischen der trüben Laterne des Knaben, der düster funkelnden Monstranz und dem hellen Lichte der Lampen, dem Andachtsglöcklein und der rauschenden Musik? — Mir ist's, als zischten diese Lampen über mir nur noch lauter. Wenn sie hier nicht glänzten, würde mir wohler sein. Ich könnte stiller und reiner den Abendfrieden des Tales genießen, das „Warte nur, balde ....", das uns bei der Abenddämmerung in der Natur so gern überkommt und aus dem letzten Angesicht mir ans Herz pochte: „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden". Und das war der Spruch, den meine Mutter so lieb hatte ....

Ich weiß nicht recht, war mir der Kontrast wirklich so drückend, oder war er mir nur „stimmungsvoll", weil bedeutsam? Ich trat in meine Herberge ein, eine schlichte, saubere, treffliche Wirtschaft. Warum ward sie mir so behaglich? Nun, die Wirtin, die kluge, weiß, was die „Fremden" wünschen, sie hat ihr Besitztum aus der Dorfschenke heraus zum traulichen Heim emporgehoben, den Forderungen der „Fremden" angepaßt, daß sie sich nicht fremd fühlten. Behaglich und nett schien es mir. Weil hier kein Portier mich begrüßte, so einer, der mit jener Mischung von Devotismus und Herablassung bewillkommnet, die eben nur ein routinierter Hotelportier richtig und taktsicher zu handhaben weiß, wenn er uns beim Empfang intuitiv taxiert, weil mich kein Boy im Affenjacket zum Lift geleitet, kurz, weil ich hier das Gefühl habe, nicht Nummer, sondern Gast zu sein? — —

Ich weiß, ich bin weitschweifig geworden, und meine Touristeneindrücke sind alltäglich. Aber gern möchte ich das bescheiden Geschaute und Erlebte in der Kunst wieder sehen, und wenn es nur etwas davon wäre. Die Kunst kann ja hier erst recht ausscheiden und kann auch deutlicher machen. Mein Freund, der Maler in München, wird über den „violetten Samt" des Seespiegels lächeln, er wird ganz andere Farben erkennen und malen, als ich sie sah, und wenn er sie malt, werde ich durch ihn vielleicht erst erkennen, was ich alles für mich allein noch nicht sah. Früge er mich, was ich aus der Stunde schlichter Wanderung von der Kunst dargestellt zu haben wünschte, so würde ich sagen: Gib mir wieder, wie der Wechsel der Farben in der Abenddämmerung sich vollzog, oder male mir nur, wie Rauchwölkchen sich wiegen und biegen, laß den Priester noch einmal an mir vorbeigehen mit seinem ge-

senkten Haupte und ihm voran das gleichgültige Gesicht des Meßners.

Gern möcht' ich auch jene Dissonanz dargestellt haben, von froher Walzermusik und dem Sterbeglöcklein. Ja, liebe Kunst, halte mir auch den Wechsel meiner Gemütsstimmung fest, denn gerade einem Deutschen, wenn er auf Sentimentalität gestimmt ist, tut ein bißchen Heiterkeit und Ironie wohl; deute mir auch die Kontraste, die ich empfand —, gib mir in hohen Gedanken einen Sinn, eine klare, lösende Idee zu dem allen — denn wo wir nur stammeln, soll die Kunst reden.

Und vor allem: die Kunst wird Ordnung und Einheit bringen in das Kunterbunt von Eindrücken und Reflexionen, das da an und in meiner Laienseele vorüberzog, sich nur so lose aufschüttete, sie wird es zu formen wissen, wird es in einer durchdringenden Komposition unter eine einheitliche reflexive Idee zwingen, das Geschaute und Gefühlte in einen Organismus verschmelzen. —

Das dritte Beispiel sei dem Mythus entnommen. Erinnern wir uns jener großartigen Erzählung im zweiundzwanzigsten Gesange der Iliade, die vom Tode Hektors handelt, und sehen wir einstweilen von dem künstlerischen Gewande, der dichterischen Schilderung durch HOMER, ab. Wir wollen annehmen, wir erlebten den Vorgang, die einzelnen Ereignisse in der Wirklichkeit selbst, sähen von einem erhöhten Standpunkte, etwa einem Turme der Mauer, beide Parteien, Troer und Achäer, überblickten die Stadt und die Landschaft mit dem Skamander und der See, hörten die herzzerreißenden Klagen der Eltern, das Zwiegespräch Hektors mit dem Achill und sähen das erregte Getümmel der Griechen, die aus der Ferne, vor dem Lager, dem Zweikampfe zuschauen. Wir erblicken den erhaben-schrecklichen Peliden, wie er auf Hektor zuschreitet, und hier den trojanischen Helden selbst — da treffen die Kämpfer zusammen — da wendet sich Hektor zur Flucht. Dreimal rasen sie, am Skamander vorbei, um die Stadt, bis endlich Hektor fällt. — Und die furchtbare Trauerklage ertönt. Der Vorgang selbst offenbart uns eine Fülle von ästhetischen Momenten und künstlerischen Motiven.

Zergliedern wir dieses angebliche Erlebnis und lassen wir selbst dabei zugleich eine wenig künstlerische Anschauung mitwalten. Zunächst: Der Ort. Die hellenische Landschaft in ihrem natürlichen Charakter, die Burg in ihrer architektonischen Aus-

dehnung, die zahlreichen Menschen mit Rüstung und Waffen. Und in dem allen Farbe und Form und das Licht einer griechischen Sonne darüber gegossen. Und ferner welche Bewegung überall! Wie schreitet Achill heran! Wie spielt sich der rasende Wettlauf ab! Und zuletzt: Was geht in den Seelen all' dieser Menschen vor sich! Was alles bewegt das Herz der greisen Eltern! Wie erschüttern uns die Mahnreden an den Sohn! Und denken wir doch an Hektor selbst, den Abschied von Andromache,[1] an seine Erwägungen, ob er die Waffen an die Mauer lehnen und einen friedlichen Ausgang herbeiführen solle! — Welcher Zorn und welche Rache entflammen aber den Achill zur Erbarmungslosigkeit — und welche Gründe bewirken den Entschluß des Hektor, dem Feinde zu stehen! — Vergessen wir auch nicht die Anteilnahme der ewigen Götter: die Sympathie des Zeus für den Hektor, das Plädoyer der Athene für Achill, ihre Niedertracht und List, mit der sie zugunsten des Schützlings selber in den Kampf eingreift — und die Wage in der Hand des Zeus! In der Wirklichkeit sehen wir die Himmlischen nicht, aber die Kunst vermag auch diese abstrakten Vorstellungen zu konkretisieren; wie im Allerheiligenbilde DÜRERs Gott Vater in der Höhe der Wolken thront, so könnte auch hier der Olympier und seine Schar sichtbar sein.

Was hat die Kunst hier zu schildern! Welche Schönheit und Kraft kann in den Leibern der Helden zum Ausdrucke kommen — wir sehen die Gestalten antiker Plastik vor uns — welche „Stimmung" in die Landschaft, den Ort solcher Begebnisse, gelegt werden, je nach der Situation wechselnd von hellem Sonnenlichte bis zu tiefen Wolkenschatten; und majestätisch-erhabene Donner rollen, wenn in der Hand des Kroniden die Schicksalswage sich senkt.[2] Ja, die Kunst kann noch manche ästhetische Steigerung bringen: Sie vermag durch assoziative Vergleiche den ästhetischen Eindruck wirksam zu vertiefen. HOMER selbst macht davon in großartigster Weise Gebrauch. Den im hellen, blitzenden Waffenschmucke leuchtenden Achill vergleicht er z. B. mit dem strahlenden Gestirne, dem Sirius, der, wenn er herbstlich aufgeht, ringsum alles

[1] Im Sinne von SCHILLERS „Hektors Abschied".

[2] Man denke an Wotans Vertragsspeer: „Er stößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden, ein leiser Donner läßt sich vernehmen" (Siegfried, I). — Das Epitheton *νεφεληγερέτα*, das bei HOMER an dieser Stelle steht, kann selbst den Anlaß dazu bieten.

verdorren läßt. Und über welche Macht verfügt die Musik! Man denke die Klagereden der Eltern ergreifend komponiert, von edler Baß- und Altstimme vorgetragen und durch ein volles Orchester unterstützt — ferner den Helden-Kampf z. B. von jenem gewaltigen Posaunenmotiv unterstützt, das im ersten Akte des Lohengrin das „Gottesurteil" und seinen Austrag zwischen Telramund und dem Gralsritter illustriert, jenen „energischen und ernsten Rhythmus", den seinerzeit LISZT so bewunderte.[1]

§ 2

Erwägen wir nun diese drei Beispiele, so wird sich ein gewisser Unterschied darin deutlich kennzeichnen: Die Betrachtung der Person BISMARCKs umfaßt nichts anderes, denn ein einziges natürliches Objekt, das trotz aller Bewegung in sich dasselbe blieb. Im zweiten Beispiel offenbarte sich der Gegenstand als Natur, als Landschaft, und in weiterer Ausdehnung, aber zugleich in einem Wechsel, der sich an den einzelnen sichtbaren Gegenständen vollzog, die nacheinander im Gesichtsfelde auftauchten und verschwanden: Zuerst der Blick von der Höhe ins Tal — aber schon der Bahnzug war ein neues und vorübergehendes Objekt — alsdann bot uns das Dorf ein anderes Gesichtsfeld und Erscheinungen tauchten darin auf und verschwanden, zuletzt sahen wir weder Landschaft noch Dorf, sondern nur das Interieur der Gaststube. Aber in diesem zweiten Beispiele kam ein Weiteres hinzu, es enthielt nicht nur, wie die Betrachtung BISMARCKs, eine Anschauung des Objektes, sondern auch eine reichliche Produktion rein subjektiver Assoziationen, „Stimmungen", „Gedanken", „Ideen", zwar ohne Absicht und Ordnung, zudem heterogen in ihrem Charakter, bald, näher liegend, vom Objekte direkt erweckt, bald in die Ferne der Abstraktion schweifend, aber dennoch von der Anschauung gezeugt und aus ihr geboren.[2]

[1] cf. Siehe Fr. LISZT, Ges. Schriften, Bd. 3, Abth. II, S. 99, daselbst die Notenskizze.

[2] Statt des eigenen mangelhaften Versuchs einer Wiedergabe von Natureindrücken und sich daran anknüpfenden Assoziationen wäre vielleicht vorzuziehen gewesen, das Beispiel aus der Kunst selbst zu entnehmen: In SCHILLERs „Spaziergang" ist ein unübertroffenes Muster gegeben von wechselnden Natureindrücken und sich daran anschließenden engeren und weiteren Assoziationen, bis zu den höchsten Ideen hinauf. Ich habe dies Gedicht jedoch nicht als Beispiel gewählt, weil hier bereits die künstlerische spezifische Einformung in

Das dritte Beispiel aber brachte zu der Anschauung der äußeren Objekte, deren Vielheit und Wechsel, und den daran geknüpften Reflexionen noch ein Drittes, das äußere Ereignis als Handlung. Wohl war der sprechende BISMARCK in Bewegung und tätig, aber was uns fesselte, war nicht die Bewegung als Handlung, sondern lediglich als Wechsel seiner inneren Zustände; wenn wir ihn „handelnd" gesehen hätten, so wären Veränderungen erfolgt, die sich nicht allein auf ihn bezogen hätten, sondern auf ein anderes, auf Dinge und Personen. Das Glas Wasser, das er austrank, spielt keine Rolle gegenüber dem Speer, mit dem Achill den Hektor tötet.

Aber die aufmerksame Beachtung aller drei Beispiele wird schon im stillen darauf hingeführt haben, daß so und so oft die Phantasie des Lesers, wenn sie der unsrigen folgte und sich bemühte, durch begleitende Erinnerungsvorstellungen aus der ihr bekannten Welt der Künste unseren Wunsch, dies und jenes und alles durch die Kunst dargestellt zu sehen, stutzig werden und auf Widerstand stoßen mußte. So und so viel, was wir dargestellt verlangten, wird der nachfühlenden Einbildungskraft des Lesers als für die Darstellung ungeeignet, kurz gesagt, unmöglich erschienen sein. Und die Phantasie hat fernerhin, wenn sie an die Realisierung unserer Eindrücke durch die Kunst denken wollte, sozusagen von einer Kunst zur anderen springen, die Darstellungsmöglichkeit bald bei dieser, bald bei jener suchen müssen.

Wir wollen für jetzt jene Beispiele im einzelnen nicht daraufhin analysieren, nur im allgemeinen konstatieren, daß die Kunst nicht imstande ist, das, was wir in jedem einzelnen Falle von ihr wünschten und erbaten, uns darzustellen. Es gibt keine Kunst, die uns eine Mimesis des sprechenden BISMARCK als freies, künstlerisches Produkt zu liefern imstande wäre, keine Kunst, die die optischen Eindrücke unserer Ferienwanderung, samt den sich daran knüpfenden Assoziationen einheitlich wiedergeben könnte, und keine, die jenes Ereignis vor Trojas Mauern adäquat unserer Wahrnehmung darstellte. Und damit ist dargetan, daß der Kunst in der Darstellung des ästhetischen Eindruckes Schranken gezogen sind, inwiefern, das werden wir im einzelnen noch kennen lernen;

die Poesie vorliegt, mir jedoch es darauf ankam, rein auf die Beobachtung der Wirklichkeit hinzuweisen, und weil ohnehin das dritte Beispiel aus dem Referate der Dichtung entnommen ist.

für jetzt mag die Konstatierung der Tatsache, welche zudem in ihrer Richtigkeit ohne weiteres gefühlt wurde, genügen.

Das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit erscheint nun unter Berücksichtigung der Tatsachen so, daß sich eine eigentümliche Verschiebung vollzieht: Die Kunst besitzt als Darstellung ästhetischer Vorstellungen durch die generellen Modifikationen der Wirklichkeit gegenüber zwar einerseits gewisse Vorzüge, andererseits jedoch sind ihrer Darstellungsmöglichkeit gewisse Schranken gesetzt, die ebenfalls gewisse, und zwar dann spezielle, Modifikationen bedingen.

Es ergibt sich somit ein gegenseitiges Verhältnis von einem Plus und einem Minus, welches als allgemeine Tatsache das gesamte Gebiet der Kunst beherrscht und nicht nur generell, sondern auch im einzelnen sich bemerkbar macht.

§ 3

Zur weiteren Erkenntnis des Verhältnisses von Realität und Kunst, zur Feststellung jener Schranken, die der Kunst dabei gezogen sind, ist es erforderlich, zunächst uns der allgemeinen Bedingungen oder Formen zu erinnern, unter denen alle Wirklichkeit als Vorstellung erscheint. Wir haben zuvor unterschieden zwischen Außenwelt und Innenwelt. Die Vorstellungsformen für erstere sind Raum und Zeit. Alle Gegenstände der Außenwelt sind zunächst im Raume gegeben. An die räumliche Vorstellung ist alle konkrete, alle Objektsvorstellung, gebunden, unräumlich kann allein die abstrakte, die rein subjektive Vorstellung sein.

Die räumliche Welt der Objekte ist dreidimensional, körperlich, perspektivisch; nur ein- oder nur zweidimensionale Dinge, wie die rein mathematische Linie und die rein mathematische Fläche, sind in Wirklichkeit ebensowenig vorhanden, wie der dimensionslose, daher unräumliche, mathematische Punkt, sie können daher nur, wie es in der Mathematik geschieht, analytisch isoliert, vorgestellt werden, wenngleich sie in dieser Isolation anschaubar, also nicht imaginär sind.[1]

[1] Der Tintenstrich auf Papier ist eine Linie, doch als solche nur gedacht, in der Wirklichkeit ist er dreidimensional, denn er besteht aus aufgetragener Masse, hat Höhe und Breite; die Fläche, sobald sie real existiert, d. h. mit dem Auge wahrgenommen wird, muß stets eine gewisse Dicke haben, wenn diese auch nur im feinsten Mikrometer sich als solche kundgibt, wie z. B. ein galvanischer Metallniederschlag. Wenn daher „reine", d. h. mathematische, Linien

Fernerhin sind alle Dinge der Außenwelt räumlich und zeitlich gegeben, denn alle Außenwelt ist in der Vorstellung oder durch die Vorstellung bewegt und veränderlich, und jegliche Veränderung und Bewegung im Raume ist nur in der Zeit, der Vorstellungsform der Sukzession, gegeben, nur durch diese möglich.

Diese Verbindung von Raum und Zeit ist unverbrüchlich jedoch nur im absoluten Sinne; im relativen Sinne kann man eine Zeitlosigkeit des Räumlichen, also eine reine Räumlichkeit, für die Kontemplation gelten lassen, ist also eine rein räumliche Anschauung möglich und auch nicht ungewohnt. Diese relativ zeitlose, reine Räumlichkeit beruht in der für die Dauer der Kontemplation erscheinenden Bewegungslosigkeit. Das Gesichtsbild des Berges, den ich von meinem Fenster aus anschaue, erscheint mir nur räumlich, sobald etwa während meiner Kontemplation keine wechselnde Beleuchtung oder kein Wolkenzug über ihn hinweggeht, und in Ruhe stehen die Bilder meiner Lieben vor mir auf dem Schreibtische. Allein diese relative Bewegungslosigkeit ist nur auf die Kontemplation beschränkt. Außerhalb dieser werden wir stets uns einer Veränderung und damit der Zeit bewußt, hört die reine Räumlichkeit auf. Gehe ich aus der Kontemplation zur Reflexion über, so tritt das absolute Verhältnis von Raum und Zeit, ihre Verbindung, sogleich wieder mir ins Bewußtsein. Nicht immer schaue ich den Berg an, in kurzer Zeit wird sich mein räumliches Gesichtsbild in irgend etwas verändert haben. Also auch wenn ich annehmen würde, der Berg bliebe immer dieselbe verharrende Masse, so werde doch wenigstens ich

---

und Flächen anschaubar oder durch einen andern Sinn, z. B. den Tastsinn wahrnehmbar sind — die Raumvorstellung wird jedoch vornehmlich durch den Gesichtssinn vermittelt — mithin Konkreta, so sind sie doch nur Teilvorstellung, indem die Vorstellung nur die eine Dimension hervorhebt, ohne die andere mit zu beachten. Die Linie ist anschaulich, nirgends aber real existierend. Visiere ich mit dem Theodolithen von meinem Fenster nach dem Berggipfel vis à vis, so ist die Linie, rein zweidimensional, nur gedacht, ich kann sie ebenso nach Unerreichbarem „legen", wenn ich z. B. mit meinem Passageinstrument den kulminierenden Sirius anvisiere. Zeichne ich aber beide Linien in Karten ein, so habe ich einen Strich, d. h. ein dreidimensionales Ding. — Auch der Horizont (Meereshorizont) repräsentiert keine reale Linie, sondern eben nur eine gedachte, bei wechselnder Augenhöhe wird die Kimm zur Fläche, jeder der einmal mit dem Prismenkreise sich am Meere geübt hat, weiß, was es mit der Realität dieser „Linie" auf sich hat. — Kurz gesagt: Die Linie wie die Fläche ist nur an den Dingen zu schauen, nirgends aber als Ding

mich selbst bewegt haben. Aber auch der Berg ist nur das Produkt einer tellurischen Epoche und er befindet sich in einer steten Veränderung, durch Erosion u. s. w. — „Hügel werden weichen und Berge hinfallen" — und wie lange werden jene Bilder an ihrem Orte stehen, wie lange mein Haus, und wie lange werde ich selbst noch in ihm weilen?

Zweitens aber ist alle Innenwelt nicht räumlich-zeitlich, sondern nur in rein zeitlicher Vorstellungsform gegeben: Alle rein subjektiven Vorstellungen und Wirkungen, alle innere Erfahrung, alle Akstraktionen, Gedanken, Phantasievorstellungen, kurz alle Wirklichkeiten des Innenlebens sind unräumlich,[1] nur zeitlich.

Versuche ich mich eines vergangenen Ereignisses zu erinnern, lese ich ein lyrisches Gedicht oder ein wissenschaftliches Buch, so tritt eine rein innerliche Vorstellung nach der anderen auf, eine Kette von Vorstellungen, ein „Gedankengang" rollt sich ab, ohne daß dabei ein Wechsel im Raume, ein räumlicher Vorgang involviert würde. Alles Vorstellen selbst, so weit es psychischer Akt ist, ist lediglich in der Form der Zeit gegeben.[2]

Zum dritten aber verbinden wir bei der Sukzession der Vorstellungen die einzelnen Elemente untereinander noch durch eine besondere Vorstellungsform, zwar nicht der Sinnlichkeit, sondern des Verstandes. Die zeitliche Sukzession der Vorstellungen erscheint uns nicht als bloßes Aufeinanderschütten von Daten, äußerlichen wie innerlichen, sondern wir suchen das eine mit dem anderen verstandesgemäß zu verknüpfen, das einzelne als Glied einer Kette zu betrachten, die Daten vereint miteinander in Konnex

[1] Daß selbst bei Abstraktionen und beim reinen Phantasma intra mentem subjektive räumliche Bilder erscheinen — blasse Erinnerungsbilder oder deren Kombinationen — ist bekannt genug, soll aber, um einem Einwande entgegenzukommen, doch erwähnt werden, ebenso wie die Tatsache, daß beim Lesen sich meine Pupillen hin- und herbewegen, um der räumlichen Anordnung der Lettern zu folgen. — Doch hat dies für das obige keine Bedeutung.

[2] Die Wahrnehmung dieser Tatsache hat in der Philosophie eine wichtige Rolle gespielt. DESCARTES z. B. erachtet den Unterschied zwischen Außen- und Innenwelt für so tiefgehend, daß er ihn als für das Weltphänomen fundamental bestimmend nahm, indem er prinzipiell zwei Grundformen des Seins (Substanzen, Attribute bei SPINOZA genannt) als sich ausschließende Realitäten aufstellte: Räumliche Welt und psychische Welt, „Ausdehnung" und „Denken". Und daher auch der Dualismus der Erfahrungsgebiete von „Körperlichem" und „Seelischem", der heutzutage noch nicht ganz überwunden ist. — Zu erinnern an Bd. I, S. 23—26 dieser Schrift.

zu bringen. Wenn in der räumlichen Welt eine Erscheinung der anderen folgt, so widerspricht es unserer Vorstellungsweise, die eine als von der anderen schlechthin isoliert zu nehmen, vielmehr suchen wir in dem x und y, das aufeinander folgt, ein Gemeinsames, wir statuieren einen Zusammenhang: Ursache und Wirkung. Und ebenso sehen wir im Innenleben das einzelne Datum als von einem anderen bedingt an. Zur Vorstellungsform von Raum und Zeit kommt also noch die der Kausalität hinzu.

Die Kausalität, sofern sie sich auf Veränderung realer Objekte der Räumlichkeit, der Außenwelt bezieht, wird in dem Begriffe von Ursache und Wirkung gegeben (Realgrund), hingegen im psychischen Prozesse entweder mit dem Begriffe von Grund und Folge, insofern es sich um Vorstellungsverbindungen handelt, die eine Erkenntnis jener involvieren sollen (logischer Grund, Erkenntnisgrund), oder mit dem der Motivation bezeichnet, wenn es sich um Vorstellungen handelt, die einen Willensakt, eine Handlung erzeugen.[1]

Die Ursache erwirkt ein Ereignis, die Begründung eine Einsicht, die Motivation eine Absicht und die Tat. Sehen wir den Blitz in eine menschliche Wohnung schlagen, und züngeln aus dieser nach wenig Augenblicken die Flammen empor, so sagen wir auf Grund einer langen, durch Tradition und eventuell auch selbst bereits durch Beobachtung gewonnenen Erfahrung:[2] Der Blitz hat gezündet, er ist die Ursache des Brandes. Das Interesse an diesem Brande aber kann die Menschen veranlassen, über das Er-

[1] cf. SCHOPENHAUER, Der Satz vom zureichenden Grunde, § 13 u. 26. — Realgrund und Erkenntnisgrund können zusammenfallen — insofern die Erkenntnis unumstößlich wahr eine Ursache entdeckt hat, so z. B. die Ursache von Tag und Nacht in der Umdrehung der Erde um die eigene Achse. In jedem Beweis (als Vorstellungsverbindung), der auf falschen Prämissen beruht, decken sie sich jedoch nicht, obgleich Grund und Folge statuiert sind: Weil die Sonne unter der ruhenden Erde hinweggeht, entstehen Nacht und Tag.

Die Motivation innerhalb des Subjektes ist jedoch schlechthin wahr, denn sie ist einfach Tatsache. Wir motivieren nur dann „falsch", wenn wir bei fremden Personen Motive feststellen wollen, die wir alsdann, da deren psychischer Motivationsprozeß uns nicht selbst gegeben ist, sondern von uns nur gefolgert wird, nur supponieren.

[2] Wenn wir hier von „Erfahrung" reden, so geschieht dies ohne jeglichen transzendentalen Hintergedanken. Das Problem der Kausalität — HUME oder KANT — soll hier nicht gestreift sein. Ob a priori oder a posteriori — wenn wir nicht wahrnehmen würden, daß Blitz und Brand einander folgen, würden wir jenen nicht für die Ursache, diesen nicht für die Wirkung nehmen.

eignis nachzudenken, man kann angesichts des Unglückes, das aus einer Feuersbrunst entstanden ist, eine Blitzgefahr erkennen, die wiederum zu einer weiteren Vorstellung gelangen läßt, dem Postulate, dieser Gefahr Abhilfe zu schaffen: Man wird den Blitzableiter erfinden können, wenn man den Kausalzusammenhang der elektrischen Entladung entdeckt, die Theorie des Blitzes richtig begründet. In der Vorstellungsverbindung aber von dem Postulat, der Blitzgefahr zu begegnen, bis zur Aufstellung der ableitenden Stange durch FRANKLIN rollt sich ein Prozeß der Motivation ab.

Wenn ferner ein Mensch, etwa aus Rache, zu dem verbrecherischen Entschlusse kommt, das Haus seiner Mitmenschen anzuzünden, alsdann ist der innere Vorgang in der Brust des Unseligen, vom ersten Empfang einer eventuellen Kränkung bis zum Beginn der Tat, Motivation, die Tat jedoch, als reales Ereignis, allein die Ursache des Brandes. Der Staatsanwalt, der einen Inkulpaten der Schuld an solchem Verbrechen zeihen will, begründet seine Ansicht auf Indizien, supponiert dem Angeklagten Motive und folgert aus diesen Gründen die notwendige Verurteilung, umgekehrt der Verteidiger die Unschuld und demnach die Freisprechung. Den Herren Geschworenen liegt das saure Amt ob, mit Hilfe des „gesunden Menschenverstandes“ zu entscheiden, ob die Gründe und Folgerungen des Staatsanwaltes stichhaltig sind, d. h. ob in ihnen wirklich die Erkenntnis von der Ursache des Brandes als Tat des Angeklagten gegeben ist, oder ob die Tat eines noch Unbekannten, oder, wie vielleicht der Verteidiger ausführte, die Selbstentzündung brennbarer Stoffe wahrscheinlicher ist. Ursache, Grund und Motivation sind daher nicht unbedingt identisch, obgleich der Sprachgebrauch Ursache und Wirkung, Grund und Motiv oft miteinander verwechselt, und auch in der Philosophie ziemlich lange noch von ratio sive causa gesprochen wurde

Kausalität und Motivation fallen nur absolut zusammen, da wo die Hypothese dies im transzendenten Sinne annehmen will, nämlich in der materialistischen oder in der spiritualistischen Weltansicht, deren erstere behauptet, aber das Warum mit dem „Wie“ immer noch schuldig ist, daß die psychischen Vorgänge nichts anderes seien als materielle Naturprozesse. Dann wäre allerdings kein Unterschied mehr zwischen Motiv—Entschluß—Tat und etwa Regen—Erosion—Bergsturz, während nach der anderen jede Ursache konsequent zum Motive werden müßte. Einstweilen ist

aber noch niemand dazu verpflichtet, daran zu glauben. Und es ist noch lange kein sündiger „Dualismus", wenn man jene Erfahrungsgebiete, eben auf Grund der Erfahrung, fein säuberlich auseinander hält.

§ 4

Vergleichen wir nun diese Formen, in denen sich uns das Weltbild gibt, mit dessen Darstellungen durch die Kunst, so werden wir sogleich die Schranken erkennen, die ihrer Darstellungsfähigkeit und -möglichkeit gezogen sind und deren erste und wichtigste darin besteht: Die Kunst kann in ihren Gebilden niemals Räumliches und Zeitliches gemeinsam darstellen. Von der Welt der Objekte vermag sie daher niemals bewegte Abbilder zu schaffen, keine Sukzession konkreter Erscheinungen, keine Ereignisse in Ursache und Wirkung der sinnlichen Anschauung vorzuführen. Es gibt keine höhere Kunst, die imstande wäre, den sich bewegenden BISMARCK, das Landschaftsbild mit dem durchfahrenden Bahnzuge, dem Wechsel der Beleuchtung und dem wehenden Winde der mit Rauchwolken spielt, oder den Kampf des Hektor mit dem Achill als konkretes, räumlich-zeitliches Gebilde darzustellen.

Das ist eine Tatsache, die als solche ohne weiteres einleuchtet. Und sucht man nach Gründen, so bedarf es nur des einfachen Hinweises, daß, falls man an die Kunst jene Anforderung stellen wollte, von ihr nichts anderes verlangt werden würde, als reale, natürliche Gebilde selbst zu schaffen. Alle Bewegung — organisch oder mechanisch — ist die Wirkung eines komplizierten Ursachenprozesses, die Wirkung des Lebens, der Natur der Dinge selbst. Die Kunst produziert ästhetisch und nicht organisch, nur Vorstellungen, aber weder Organismen noch Mechanismen; letztere würden, sobald sie nicht praktischen Zwecken (als Maschinen und dergleichen), sondern als ästhetische Darstellungen der Wirklichkeit dienen sollen, ihre Unzulänglichkeit deutlich genug offenbaren. Kein Mechanismus, kein noch so komplizierter Apparat ist imstande, eine auch nur entfernt der Wirklichkeit entsprechende ästhetische Vorstellung von Bewegung oder Veränderung zu erwecken. [1]

[1] Es gibt sogenannte „mechanische Kunstwerke", die räumlich-zeitliche Abbilder zu geben versuchen: Automaten, Landschaften mit vorüberfahrenden Eisenbahnzügen u. s. w. Aber gerade deren Betrachtung erweist uns ihre Un-

Alle räumliche Bewegung ist konkret und kann — wenigstens was Gesichts- und Tastsinn anbelangt, die aber, namentlich ersterer, fast ausschließlich im Räumlichen [1] prävalieren — in der Kunst nicht darstellbar sein; soll sie von der Kunst aber dargestellt werden, so ist dies nur durch das Mittel der abstrakten Vorstellungen möglich: die Kunst kann alsdann nur mit Worten schildern. Hier treffen wir auf die erste wesentliche Schranke in der Kunst, offenbart sich das erste und bedeutsamste Manko.

Hingegen ist wiederum alles Unräumliche der Vorstellungswelt, also die gesamte Innenwelt — Gedanken, Ideen, Motivationen, Reflexionen — da sie selbst nur in der einen Vorstellungsform, nämlich der Zeit, gegeben ist, formell adäquat darstellbar, ohne jegliches Manko.

Da es also kein künstlerisches Gebilde geben kann, welches das Phänomen der Außenwelt in seiner räumlich-zeitlichen Totalität wiedergibt, muß die Kunst einseitig verfahren, es getrennt, entweder nur räumlich oder nur zeitlich, darstellen.

Die Darstellung des äußeren Weltphänomens innerhalb der Kunst bringt daher aus dem Manko der Darstellungsmöglichkeit eine sich als natürlich ergebende Spaltung mit sich nach Vorstellungsformen: es gibt, im einheitlichen Sinne des Wortes, daher keine „Kunst", sondern nur Künste, Einzelkünste, die sich bei der Darstellung je nur der einen Vorstellungsform bedienen, sich nur

zulänglichkeit und damit ihre Unmöglichkeit für die ästhetische Wirkung. Das „Mechanische" daran, das Unvollkommene der Bewegungen, deren ständige, durch den Mechanismus bedingte Wiederholung zwingt sowohl die Illusion, wie die ästhetische Assoziation nieder. Ein eventuell ästhetischer Reiz beruht hier nur auf der Freude an der Geschicklichkeit der Anfertigung, an der Niedlichkeit der Spielerei — denn um mehr als solche handelt es sich nicht. — Auch sogenannte „Sprechmaschinen" haben nur „mechanischen" Wert, der Mangel des Seelischen macht sich nur um so lebhafter fühlbar, weil die menschliche Sprache stets als Ausdruck psychischer Vorgänge viel mehr Modulation aufweist, als körperliche Bewegungen, wie Marschieren, Holzsägen, Schuhflicken, Radtreten u. s. w. Hingegen sind die Marionettenspiele eher zu ertragen, weil ihre Bewegungen von menschlicher Hand frei geleitet werden, die menschliche Sprache selbst hinzukommt, eventuell durch Ventriloquistik noch eine akustische Täuschung erweckt wird. Ihr Publikum ist aber hauptsächlich bei Kindern zu suchen, diese fühlen sich in Puppen leichter ein, und wenn sie auch auf Erwachsene wirken, so beruht dies auf den Effekten des Komischen (grotesker Bewegung, die mit Marionetten eher zu bewerkstelligen ist), weshalb denn das Komische und Groteske auch besonders dabei bevorzugt ist.

[1] cf. LIEBMANN, Analysis, S. 48.

der einen bedienen können, die ihr möglich ist. Und in dieser Spaltung liegt die natürliche Differenzierung und damit das System der Künste und sein Fundament.

Somit gewinnen wir eine Hauptsonderung nach den Vorstellungsformen Raum und Zeit, erhält die LESSINGsche Klassifizierung[1] von räumlichen und zeitlichen Künsten eine einfache und tatsächliche Begründung.

Räumliche Künste sind diejenigen Künste, die die Wirklichkeit als ästhetisches Phänomen in ausschließlich räumlich-konkreten Gebilden darstellen, zeitliche Künste sind diejenigen, die es ausschließlich in der Zeitfolge, in der Sukzession, unräumlich produzieren. Die erste Gruppe umfaßt die sogenannten bildenden Künste — Plastik und Malerei —, die andere die „redenden", Musik und Dichtkunst.

Alle Künste, die räumlich-konkrete Gebilde schaffen, müssen auf die Wiedergabe jeglicher Sukzession von Vorstellungen, jeglicher Bewegungen, Veränderungen, Ereignisse Verzicht leisten; das lebendige Objekt des Lebens ist in ihnen zur Ruhe, zur Bewegungslosigkeit erstarrt, nur so können sie die konkrete Welt außer uns für die ästhetische Kontemplation darstellen. Alle Darstellung von Veränderung, als Handlung oder Bewegung, kann nur erfolgen durch Verzicht auf jegliche konkrete Räumlichkeit. Eine jede Art dieser Künste steht durch ihre Sonderung und Einseitigkeit im gegenseitigen Verhältnisse eines Manko und eines Plus: die räumlichen Künste haben das Manko der Zeitlosigkeit, hingegen den Vorzug der konkreten Anschauung, die zeitlichen haben das Manko der konkreten räumlich-sinnlichen Anschauung, jedoch den Vorzug, die Sukzession u. s. w. darstellen zu können.

[1] Laokoon, XV und XVI. — Über die Normen, die LESSING in seinem berühmten Buche daran anknüpft, läßt sich hier keine Erörterung anspinnen, da diese ganz eingehend sein müßte. Nur im allgemeinen sei gesagt, daß der Satz, „die bildenden Künste stellen Körper dar, die redenden Handlungen", für uns nur in dem Sinne Geltung haben kann, daß es sich nicht um den Inhalt, sondern nur um die Erscheinung der künstlerischen Darstellung handeln kann. Auch in der Malerei wie in der Plastik kann „Handlung" Gegenstand der Darstellung sein, man denke an die Gruppen von Ringkämpfern u. s. w., auch der Laokoon ist aktiv zu denken, samt den Schlangen, an Historien- und Genrebilder u. s. w. — Die Unterschiede sind stets nur: konkrete oder abstrakte Vorstellung, räumlich und zeitlos, zeitlich und raumlos. — Nur insofern wird das Sujet „Ringkampf" hier zum „Körper", die Anghiarischlacht zum Gemälde, dort der Kampf Hektors mit Achill zur „Handlung".

Gegenüber der Wirklichkeit stehen aber beide Gruppen, durch ihre Beschränkung, zunächst nur unter einem Manko; von einem Plus und der schließlichen Bilanz in diesem gegenseitigen Verhältnisse, das sich in den Differenzen der einzelnen Künste noch weiter fortsetzt, wird fernerhin die Rede sein.

Es mag sein, daß dieses Manko als Differenzierungsgrund der einzelnen Künste für den Anfang etwas befremdet. Denn wir empfinden es zumeist wohl kaum, weil wir von Kindheit auf durch stete Gewöhnung keine andere Darstellung kennen, als wie sie in den einzelnen Künsten von Natur aus möglich ist. Doch darf diese Gewöhnung und anscheinende Selbstverständlichkeit uns nicht beirren. Daß die Sonderung der Künste auf einer natürlichen Beschränkung beruht, zeigt sich schon darin, daß überall die einzelnen Künste darauf hindrängen, die natürlichen Schranken möglichst hinauszuschieben, ihre Grenzen so weit als es nur irgend angängig ist zu erschöpfen und von der Totalität der Wirklichkeit so viel zu bringen, als ihr die natürliche Beschränkung nur irgend gestattet — ja sogar sich bemühen, das, was die natürliche Schranke zuletzt ausschließt und versagt, auf anderem Wege dennoch zu erreichen. Wir werden im folgenden das eingehender beweisen.

Und dieses Argument erscheint mir schwerer zu wiegen, als der eventuelle Einwand: Wenn die einzelnen Künste nur notgedrungen ihre einseitige Darstellung auf sich nehmen, müßte die Differenzierung sofort da aufhören, wo jene natürliche Beschränkung nicht mehr obwaltet. Es gibt innerhalb jener Grenzen aber auch noch eine Differenzierung, die freiwillig-einseitig ist und auf eine — wenn auch beschränkte — Totalität verzichtet, wenngleich sie ihr willig zu Gebote steht. Beispielsweise gibt die Malerei nicht allein nur farbige Bilder, sondern auch bloße Zeichnungen. Ich möchte dazu folgendes erklären: Derartige weitere Spezialisierung ist nicht notwendig, sondern nur statthaft. Wenn wir einmal daran gewöhnt sind, auf die Totalität verzichten zu müssen, so wird diese Gewöhnung es uns nicht allzu herb empfinden lassen, wenn sie, innerhalb einer einzelnen Kunst, sich fortsetzt. Jene spezielleren Differenzierungen fallen aber immer nur ins Bereich einer einzigen Kunst oder Kunstgruppe, die bereits ihre isolierte Stellung, den Charakter ihrer Einseitigkeit, empfangen hat. Wird dann freiwillig weiter differenziert, so ist, abgesehen von technischen Rück-

sichten[1] oder besonderen ästhetischen Zwecken,[2] damit nur eine Art von Elimination, ein beliebiges Verzichten, vollzogen, das aus ganz anderen Gründen entsteht, als aus natürlichen Bedingungen. Auf diese Motive werden wir später zurückkommen. Es ist kein Künstler gezwungen, die volle Darstellungsmöglichkeit zu erschöpfen, seiner beliebigen Einschränkung die Zügel anzulegen. Wir haben ja auch nicht behauptet, daß, wenn „die" Kunst imstande wäre, räumlich und zeitlich zugleich darzustellen, sie ohne Ausnahme bewegte Gebilde schaffen müßte. Es können ästhetische Rücksichten selbst, und zwar solche, die ganz der ästhetischen Betrachtung der Wirklichkeit entsprechen, die Nichtdarstellung von Bewegung und Veränderung verlangen. Steht der Berg vor mir in relativer Ruhe meiner Kontemplation offen, warum sollte die Kunst mir nicht auch diese Ruhe — diese scheinbar veränderungslose reine Räumlichkeit darstellen? Ruhig, unter wolkenlosem Himmel glänzt der See, still blickt die Sonne auf ihn herab — still steht die Windmühle zur Linken auf dem Hügel. Kein Lüftchen regt sich, kein Halm, kein Blatt bewegt sich. Und lange, lange will ich diese Stille genießen und anschauen. Gerade die Bewegungslosigkeit sagt mir so viel. Erst eine geraume Zeit später kommt ein Windeswehen, über den Spiegel des Sees laufen kleine Wellen, und das Wasser plätschert mit leiser Melodie an das Gestade. Eine Kette Wildenten zieht durch das Bild. Da geht auch die Mühle an und bewegt ihre Riesenarme durch die Luft. Das ist aber ein ganz neuer Eindruck, und in beiden ist Sinn, Bedeutung, Assoziation.

Gesetzt, „eine" Kunst könnte mir diese Bewegung, samt dem Plätschern des Wassers wiedergeben — müßte sie denn diese Möglichkeit stets erschöpfen? Wollte ich sie denn immer haben? Nein, die Ruhe allein will ich haben, die sagt mir mehr zu. Also würde ich zum Künstler sagen: Obgleich du die Wellen ziehen und

[1] Wie z. B. bei der Zeichnung, die als Grundlage dem vollen farbigen Gemälde vorangehen kann.

[2] Die Mosaik„malerei" z. B. erschöpft durchaus nicht die volle Darstellungsmöglichkeit, die der „Malerei" als solcher gegeben ist, namentlich in Hinsicht auf Perspektive und Farben-Übergänge. Hingegen zeichnen sich ihre Gebilde durch eine eigenartige Leuchtkraft der Farbe und durch eine Widerstandsfähigkeit des Materials aus, wodurch sie besonders geeignet werden, in Architekturwerken aus der Ferne zu wirken, von den Triumphbögen der altchristlichen Basiliken (Ravenna und Rom) herab oder aus den Kuppeln hoher Zentral-Bauten (Hagia Sophia in Konstantinopel).

plätschern, die Vögel vorbeifliegen, die Mühle sich drehen lassen kannst, soll das doch nicht geschehen. Ja, warum soll er da nicht einfach ein nur räumliches Gebilde für meine Kontemplation schaffen?

Es ist doch eine ganz andere Frage: Von einer Möglichkeit Gebrauch zu machen oder nicht, als: die Möglichkeit überhaupt nicht zu besitzen. Und ersteres trifft auf jene spezielle — ad libitum geschehende — Differenzierung der Darstellung zu, letztere auf die allgemeine. Wenn wir fliegen könnten, würden wir aus besonderen Motiven wohl auch öfters spazieren gehen — also nicht immer fliegen. Aber da wir nicht fliegen können, müssen wir immer laufen.

Daß uns aber die stete Einseitigkeit der künstlerischen Darstellung erträglich ist, beruht noch auf anderen Gründen als denen der Gewöhnung. Das Leben, die Wirklichkeit selbst, vermittelt hier. Wir haben bereits vorher erwähnt, daß gegenüber dem Naturgebilde in der Kontemplation eine scheinbare Bewegungslosigkeit, eine relativ reine Räumlichkeit schon für die sinnliche Erfahrung gegeben sei; und die Kontemplation, die im ästhetischen, also auch im künstlerischen Phänomen eine so große Rolle spielt, wird da zum Vermittler. Und ein ähnliches gilt auch für die abstrakte Darstellung: Im Leben selbst wird nicht alle sinnliche Anschauung auch immer wieder konkret wiedergegeben. Die abstrakte Vorstellung der Sprache ist uns ein geläufiges Mittel der Berichterstattung, so überwiegend geläufig und gewohnt, daß wir durch sie, also durch das Leben selbst, vollständig darauf präpariert sind, die konkrete Wirklichkeit des Geschehens auch in der künstlerischen Darstellung nur in abstrakter Vorstellung hinzunehmen. Endlich aber steht, wie wir sehen werden, dem Manko, dem eine jede der beiden Darstellungsmöglichkeiten unterworfen ist, andererseits durch die dadurch bedingte Einseitigkeit wieder ein bedeutsames Plus gegenüber, so daß die Schranken unter Umständen nicht nur ästhetisch erträglich, sondern sogar willkommen sein können.

§ 5

Wie die Trennung nach Vorstellungsformen eine Isolierung der Darstellung der Objekte in rein-räumliche und rein-zeitliche mit sich bringt, demgemäß ein sehr bedeutsames Manko ausmacht, so bringt diese Trennung andererseits auch wiederum einen Vorteil mit sich, der für die ästhetische Betrachtung in gewissem Sinne der künstlerischen Darstellung auch einen Vorzug gegenüber der

Wirklichkeit gewährt. Dieser Vorteil wird für die räumlich-konkrete Vorstellung in der Zeitlosigkeit liegen müssen, für die abstrakte Vorstellung in der Raumlosigkeit.

Und dieses ästhetische Plus ist nicht gering zu achten. Die reine Räumlichkeit ist durch die Isolierung von aller Zeit und Bewegung auch zugleich isoliert von aller Veränderung, während die rein zeitlich-abstrakte Vorstellung wiederum an keinen Raum gebunden ist, demnach — um es populär auszudrücken — ihre Phantasie in Bezug auf den Raum mit völliger Freiheit und Schrankenlosigkeit willkürlich schalten und walten lassen kann.

Greifen wir nunmehr zu unserem ersten Beispiel wieder zurück: BISMARCK. Es ist wahr, die lebendige Erscheinung BISMARCKs, die volle Beweglichkeit des Antlitzes — von Stimme und Wort ganz abgesehen — die ich in der Natur schaute und genoß, vermisse ich in der Wiedergabe durch die bildende Kunst; unverändert, bewegungslos blicken LENBACHs Bilder, BEGAS' Büsten mich an, kein Leben in diesen Farben, in diesem Marmor!

Und doch bewirkt auch diese lebenslose Bildnerei so viel, daß ich den Mangel der Bewegungslosigkeit fast vergessen, ja eine ästhetische Wirkung empfangen kann, die mir die Natur bis zu einem gewissen Grade versagte. Als ich BISMARCK selbst sah, waren die Züge seines Antlitzes in steter Wandlung, das optische Bild in stetem Flusse. Habe ich es so „studieren" können, wie ich die LENBACHschen Bilder studiere? Gewiß nicht. Die Bewegungen, die sich auf dem realen Objekte meines Schauens vollzogen, lösten sich in einer gewissen raschen Aufeinanderfolge ab; kaum daß ich eine wahrgenommen, folgte eine andere, der Wechsel des optischen Reizes nahm meine Vorstellungskraft ununterbrochen in Anspruch. Erwägt man nun, daß die ästhetische Assoziation, trotz aller „momentanen" Intuition, eine Fülle von Vorstellungen und Vorstellungskomplexen in sich faßt, die den Hauptstrom der Intuition in eine große Menge von einzelnen Zweigen, Adern, Fäden und Elementen auflöst, und daß für diesen psychischen Prozeß eine gewisse Dauer notwendig ist, so wird jene ästhetische „Vertiefung", mit ihr die allmähliche Einfühlung, das Einspielen des Ich in das Objekt, um so weniger erreicht werden können, wenn in der konkreten Vorstellung sich ein rascher Wechsel vollzieht, als der Gang der Assoziationen imstande ist, ihr zu folgen, sie fruchtbringend auszunutzen. Wenn auch ein noch so starker Eindruck zustande

kommt, die Feinheit, Zartheit der ästhetischen Eindrücke, kurz das Detail, in der Wahrnehmung, wie in der Wirkung, wird beeinträchtigt werden. Daher ist durch die Ruhe des Produktes dieser Art Künste ein Vorzug gegeben, dessen wir bereits früher (Bd. I, S. 59 u. 77—78) gedacht haben, ein Vorzug, der ihnen einen ganz bestimmten Liebhaberkreis, eine stille, aufrichtige Gemeinde von Kennern, Freunden und Bewunderern immer erhalten hat und erhält. Es kommt hier das ästhetische Moment der Kontemplation erst zur vollen Wirkung und Ausbeute, dessen Grundfaktor die Ruhe ist, die Ruhe der Sammlung und geistigen Konzentration. Und die Ruhe des Gegenstandes kommt ihr wesentlich zustatten. Erst diese Ruhe gestattet eine immer zunehmende Vertiefung, ein immer intimer und feiner werdendes Spiel der Assoziationen — ich lese aus LENBACHs Antlitz, aus BEGAS' Büste BISMARCKs eine Unendlichkeit heraus, die mir der flüchtige, wechselnde Eindruck der Natur nicht gab, nicht geben konnte — nicht der Strom, nicht das Meer führt unser Auge zur Tiefe, sondern der stille See.

Zum Zweiten: Das Verhältnis der zeitlosen Kunst zur Wirklichkeit bringt noch einen anderen Vorteil mit sich: Die Wirklichkeit ist durch die Zeit in der Zeit zugleich vergänglich, das Kunstwerk aber bleibt unveränderlich bestehen. Was ist mir von jenem Eindrucke des lebenden BISMARCK noch übrig geblieben? Nur vage Erinnerungsbilder, blasse, dürftige Schemen, schließlich doch kein Konkretes mehr! — Aber über Jahrhunderte hinaus wird von den Wänden der Sammlungen den Generationen, denen BISMARCK alsdann sonst nur ein historischer Begriff wäre, wie etwa uns HANNIBAL oder HAMMURABI, das Auge des Staatsmannes anblicken, wird sein stummes Antlitz zu ihnen sprechen. Man unterschätze diesen Wert der konkreten Künste nicht. Die Wirklichkeit ist ein steter Tod, in jedem Augenblick wird der Blick vernichtet, strömt das helle Licht der Wirklichkeit, im Objekt wie im Subjekt, in den dunklen Orkus der Vergangenheit. Keine Geschichtsschreibung kann sie uns wieder gegenwärtig machen, die volle, lebendige Wirklichkeit wohnt in ihrem papiernen Hause nur noch als ein abstraktes Gespenst. Aber über dem Flusse der vergehenden Zeit, wenn wir die Sonne ihrer Wirklichkeit längst im Rücken haben, spiegelt sich diese Sonne hinter unserem Rücken her im himmlischen Regenbogen der Kunst, der unbeweglich sich über dem Wandel spannt.

Ich sage: Man soll dies nicht gering anschlagen! Die zeitlose

Kunst hält Liebes und Kostbares, Bedeutendes und Großes fest. Viel, was uns lieb, das Liebste war und ist, verschwand aus der Zeit, und was noch nicht im Grabe ruht, das nahm dennoch die Vergangenheit in sich auf. Die zeitlose Kunst hält die Jugend fest, das Mannesalter und den Greis; sie zaubert uns Zeiten zurück, die für immer vergangen sind: die Welt des Mittelalters, der Renaissance steht durch sie wieder vor unseren Augen — voll Andacht schauen wir ihre Stätten, ihr Leben, ihre Menschen. Tod wo ist dein Stachel? Kunst hier ist dein Sieg!

Ich weiß wohl, daß es Leute gibt, die eine solche Auffassung von Kunst für unkünstlerisch, für philisterhaft halten, ihr die Bedeutung, die sie als Trägerin von Erinnerungs- und Vergangenheitswerten überhaupt neben so vielen anderen besitzt, absprechen. Aber es gab auch Zeiten, in denen man die Kunst auch vom Standpunkte einer inhaltlichen Zweckmäßigkeit ansah und schuf, weniger einseitig l'art pour l'artig dachte als heute. Die suchten die Kunst nicht allein in der Technik, im „Wie". Und gerade aus jenen Zeiten stammen unübertreffliche Werke.

Nun wohl, ich für mich gestehe ihr dankbar eine hohe Bedeutung zu, wenn sie mir die teuren Gestalten meiner Eltern, soweit sie es vermag, sichtbar erhalten und auch wenn sie mir zeigen kann, wie ehedem Italiener, Spanier, Holländer und Deutsche ausgeschaut, gelebt und gewohnt haben. Ist das denn aber alles, was ich aus den alten Bildern entnehme? Wenn das der Fall wäre, ja, dann wäre meine Auffassung meinetwegen recht spießbürgerlich oder nur sehr direkt-zweckmäßig. Aber die hohe Kunst, wenn sie die Wirklichkeit in sich behütet, legt, wie wir wissen, auch das Wesentliche davon in ihrem Werke nieder, in das Bildwerk den Geist der Zeiten und der Personen; nicht nur das rohe konkrete sinnliche Aussehen ist es, was sie gibt, nicht nur Daten, sondern eine geistige Auffassung, ein geistig-essentieller Wert der Dinge, ein Charakteristisches und Lebendiges, zu dem sich der Künstler frei erheben und damit sein Werk durchdringen kann. Dann spricht über die Zeiten hinweg Menschliches zum Menschen, Gleiches zu Gleichem, Verschiedenes zu Verschiedenem. Aus dem Antlitz meiner Eltern schaut mich ihr Charakter, ihr Herz, ihre Liebe, ihre Sorge, ihre Hoffnung an und ihr Segen. Aus dem Bilde Julius II. von RAFFAEL[1] sehe ich

[1] Florenz, Uffizien.

das Papsttum der Renaissance — sind all' diese Intuitionen bloße äußere Erinnerungsdaten, oder enthalten sie nicht zugleich Werte, für die das äußere ästhetische Gewand gerade gut genug ist? Und darin beruht ja eben die hohe Kunst, die Künstlerschaft, gegenüber Kitschbilder- und Pfuschertum und manirierten Exzentriks und manirierten „Ästheten", die Ideen, das Charakteristische geistig in der Anschauung, technisch in der Wiedergabe erfassen zu können. Ich glaube, es ist philisterhafter, über dem Mantel den Reiter zu vergessen.

Allein ich will selbst eine einwendende Bemerkung hinzufügen. Was ich hier von den bildenden Künsten gesagt habe, das könnte auch für andere Werke der Menschenhand gelten, sofern sie zeitlich sich in verhältnismäßig langer Dauer erhalten können; aus Dichtungen und Historien sprechen menschliche Personen, Zeiten in ihrem Denken und Handeln über die Vergangenheit hinweg zu uns. Es liegt mir fern, ihre Bedeutung, auch in prinzipieller Hinsicht, zu unterschätzen — nur erinnere man sich, daß eines fehlt in dem Bilde dieser gegenwärtigen Vergangenheit: die konkrete Anschauung des Menschlichen, die in aller Gegenwart und äußeren Wirklichkeit erst den vollen Inhalt des Lebens ausmacht. Jenen literarischen Denkmälern soll ihr Wert nicht abgesprochen werden, aber er ist voll nur da, wo Nichtsinnliches, rein Innerliches für die Tradition in Frage kommt. Da sind auch die Persönlichkeiten, trotz des Todes ihres räumlichen Leibes, noch lebendig. Da spannt auch ihre Welt einen stillen Bogen über alle Zeiten hinweg, aber freilich einen nur farblosen, blassen, den der Gedanken und der Gefühle.

§ 6

Bei der Berücksichtigung der Vorzüge, des Plus, das den räumlichen Künsten gewährt ist, erscheinen die zeitlichen Künste, wie leicht ersichtlich, unter dem Gesichtspunkte des Minus. Erwägen wir aber auch zugleich ihr Plus. Ihr Vorzug liegt vor allem darin, daß sie, der Wirklichkeit gegenüber, als Korrelat zu den räumlichen Künsten, die zeitliche Sukzession wiederzugeben vermögen, die Aufeinanderfolge der Vorstellungen, die Bewegung, die Handlungen, alle Motivation und alle Reflexion, alles Dianoetische.[1] Der Verzicht

[1] cf. ARISTOTELES, Poetik. 1450. (Kap. 6.)

auf das Räumliche bedeutet da, wo die Wirklichkeit es selbst in der Kombination mit der Vorstellungsform der Zeit besitzt, für ihre Darstellung ein entschiedenes Manko. Allein wir haben in eben diesem Manko auch zugleich ein Plus zu konstatieren. Wie der Ausschluß des Zeitlichen für die Kontemplation des räumlichen Kunstwerkes ein Vorzug sein konnte, so auch kann es hier der Verzicht auf den Raum sein. Denken wir hier in erster Linie an die Poesie, so gewinnt diese durch besagtes Manko eine Freiheit der Darstellung, die in der vollen Wirksamkeit nur ihr allein zukommt. Jedes räumliche Gebilde ist begrenzt, und seine Darstellung, wie wir sehen werden, noch mehr. Die abstrakte Phantasie, mit ihr demnach die poetische Darstellung, ist unräumlich-schrankenlos. Selbst wenn es bewegte Malereien, sich bewegende Plastik gäbe, einunddasselbe Gebilde würde doch immer nur einunddenselben Raumausschnitt zeigen können. Die abstrakte Schilderung aber eilt von Ort zu Ort, ist hier und da, draußen und drinnen. Zwei aufeinanderfolgende Sätze von ihr, in einundderselben Minute gesprochen oder auf einundderselben Seite gelesen, können uns von Amerika bis nach der Alhambra, von der Kaiserpfalz in Aachen bis ins Tal von Roncesvalles versetzen, von der Erde zum Himmel, aus den Gefilden der Seligen zum Inferno. — Diese Bewegungsfreiheit der Poesie ist für die künstlerische Darstellung ein so bedeutendes Mittel, daß seine Vorzüge gar nicht hoch genug geschätzt werden können. Es wäre eine Danaidenarbeit für die Schilderung, wenn sie stets ein räumliches Bild produzieren müßte, von Situation zu Situation; ihre Darstellungen müßten sich sonst nur in den engsten Grenzen halten. Aber sie ist dieser Fessel des Räumlich-Konkreten ledig und fliegt frei und raumlos durch alle Räume. Ja, sie bleibt nicht vor den Dingen stehen, wie alle räumliche Anschauung, ihre raumlose Seele schlüpft in die Dinge hinein und stellt sie von innen aus dar, wie die Phantasie im Traume, woran wir schon in Bd. I, S. 244, erinnert haben. Der Mensch ist in den körperlichen Künsten nur Körper, was der Künstler Geistiges an ihm sieht, an ihm darstellen will, muß er auf die körperliche Außenfläche tragen. Allein die zeitliche Kunst kennt nichts Räumliches und nichts Körperliches mehr, das löst sich in ihrem einzigen Material, der bloß abstrakten Vorstellung, gemeinsam zu dieser auf. Äußerlich-Konkretes und Innerliches wird eins; sie führt mich frei und ungehindert auch in das Nicht-

Ich hinein; nicht nur meine eigene Psyche gibt sie mir als innere Wirklichkeit wieder, auch die fremde in gleichem Maße; die Motivation des Du, des Anderen wird ebenso dargestellt, wie die meine; in ihrer rein psychischen Produktion verschmelzen sich Objekt und Subjekt, und das gemeinsame Schmelzprodukt gleicht dem alles durchdringenden Äther. In der Wirklichkeit ist das Du räumlich und undurchdringlich; wo der Raum fehlt, wo er zum puren Phantasma wird, verschwindet auch das Hindernis, und wo die äußere Anschauung Halt macht, dringt die innere ein.[1]

Es sei im Anschlusse daran unter ausführlicherer Rekapitulation von bereits Angeführtem noch auf einen weiteren Vorzug der abstrakten Kunst, insbesondere der Poesie, aufmerksam gemacht, der nur ihr allein zukommt, während die anderen Künste ihn entbehren. Jedoch waltet in Rücksicht auf ihn im Verhältnisse zur Wirklichkeit kein Manko mehr ob, und zwar aus Gründen, die sich aus unserer Theorie von selbst ergeben und deren Tatsachen oben bereits angeführt wurden. Ich erwähne diesen Vorzug jedoch, weil er eine sehr wichtige Aufgabe der künstlerischen Darstellung erfüllt und wodurch letztere sozusagen in der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit komplett wird.

Wir haben unter den Begriff der Wirklichkeit auch das Innenleben subsumiert, denn auch dies repräsentiert eine Realität, nur daß diese niemals sinnlich-konkret ist. Wenn nun die rein abstrakte Darstellung sich der Wirklichkeit zuwendet, um diese künstle-

[1] Ich will nicht vergessen zu rekapitulieren, daß auch im Leben selbst eine geistige Kommunikation zwischen Ich und Du, ein Schluß auf fremde Motivation stattfindet, aber diese ist, wie bereits dargetan, nur ein Schluß. Das völlige geistige In-Eins-Weben der Personen, das nicht nur „Sich Hineinversetzen" in fremde Personen, sondern das — man verstatte mir das Wort — Wirklichdarinsitzen ist nur in der abstrakten ästhetischen Vorstellung möglich. Diese allein gibt uns dadurch ein Weltbild, das weit über die Wirklichkeit hinausgeht, zum wenigsten von ihr verschieden ist. — Zwar verwendet auch die Geschichtsschreibung dieses Mittel der Darstellung, denn auch sie verschmilzt in abstrakten Vorstellungen die Motivationen in eine gemeinsame Anschauung, aber da sie auf Realerkenntnis abzweckt, so ist ihr die fremde Motivation nur durch Schluß und Folge, sozusagen durch ein ewiges Subconnieren gegeben, das als Erkenntnismittel immer problematisch, von zweifelhaftem Werte, bleiben muß, hingegen die Dichtung, als freie und willkürliche Schöpfung das Wunderreich dieser Anschauung wie einen natürlichen Quell einschenkt, ohne ihn erst in Retorten destillieren zu müssen. Aber freilich, dieser Quell ist nur ein Zauber- und Wunderborn, sein Labetrank kann nur ästhetisch sein.

risch zu repräsentieren, so nimmt sie von ihr beides: die konkrete wie die außerkonkrete Wirklichkeit, die Außenwelt und die Innenwelt. Sie schildert Handlungen, Orte, Taten, aber auch Motive, Stimmungen, Gefühle und Gedanken. Im ersteren Falle will sie Räumliches darstellen, und alsdann trifft sie das Manko. Aber im letzteren Falle muß das Manko ausbleiben. Denn ihre unkonkrete Darstellung schildert alsdann nur Gleiches durch Gleiches. Hier wird die künstlerische Darstellung völlig adäquat,[1] und soweit überhaupt Worte das Innenleben auszudrücken vermögen — die Sprache reicht hier weiter als man gewöhnlich als „unsagbar, unaussprechlich" anzunehmen beliebt — so weit findet auch die Kongruenz mit der Wirklichkeit statt. Damit erhält aber die reinzeitliche, abstrakte Darstellung, insbesondere die durch das formulierte Wort geschehende, ein wichtiges und bevorzugtes Reservatgebiet vor allen anderen.

Entsinnen wir uns des „Nachtliedes" von GOETHE. „Über allen Gipfeln ist Ruh, in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch."[2] Das ist alles konkrete Wahrnehmung. Die Malerei kann das entsprechende konkrete Bild liefern, also den Wald selbst in der Abendstimmung der Wirklichkeit, jenes Konkrete, was GOETHE anschaute, auch wiederum konkret der ästhetischen Anschauung darstellen, während die Poesie es nur in abstrakter, unkonkreter Darstellung schildern, nur darüber berichten kann. Das gegenseitige Plus- und Manko-Verhältnis zeigt sich in dieser Naturschilderung ohne weiteres zu Gunsten der Malerei, zu Ungunsten

[1] In Erinnerung aber mag es bleiben, daß innerhalb der räumlichen Künste eine gewisse Gleichheit ebenfalls stattfinden kann, indem sie ruhende Objekte vorstellt. Aber wir haben gesehen, daß alle Ruhe in der Welt nur relativ ist. Das Leben selbst ist niemals in der Vorstellung ganz und gar „Stillleben".

[2] Ich beziehe die Wahrnehmung dieser Ruhe hier zwar auch auf den Gehörsinn. Allein will man hierin durchaus nur einen Schluß (weil es Ruhe ist, darum werden die Vögel schlafen) annehmen, so fiele diese Zeile unter die Reflexion. Aber man wird hier doch, trotz der Mittelbarkeit (denn GOETHE wird die schlummernden Vögel nicht gesehen haben, der Maler wird sie schwerlich auf den Wipfeln sichtbar machen), von konkreter Anschauung reden können.

Ich denke bei der malerischen Wiedergabe jedoch nur an ein Landschaftsbild — wenn auch Illustratoren es beliebt, den reflektierenden GOETHE selbst mit hineinzubringen. Das ist ja Geschmackssache. Aber viele werden mit mir das erstere vorziehen.

der Poesie. Aber das „Warte nur, balde ruhest du auch“ ist eine Reflexion, und diese kann nur durch Worte selbst dargestellt werden. Also niemals durch ein rein konkretes Kunstgebilde, darum einzig nur durch die Poesie. Und hiermit ist ein ganz außerordentlicher Vorzug der Poesie angedeutet: Sie ist imstande, die ästhetische Wirkung, die Assoziation selbst zur Darstellung zu bringen. Denn da diese rein psychisch ist, so kann sie nur in rein psychischer Vorstellungsform wiedergegeben werden, durch Gleiches, und zwar restlos, gleich. Die räumliche Kunst wird uns nur das ästhetische Objekt geben — und uns selbst überlassen, die ästhetische Wirkung daran zu knüpfen. Der Dichter aber gibt diese selbst wieder, und zwar noch dazu in ästhetischer Form. Wer hat wohl nicht einmal in nächtlich-schweigendem Walde gestanden und seine Stille und sein Schweigen empfunden? Oder vor einem Gemälde, das dieses Sujet darstellt? Wir haben ja alle etwas empfunden — ja wohl, ein Etwas, unten im Labyrinth der Brust — aber das „Warte nur, balde?“ Nein, das hat uns erst GOETHE vorempfunden und gesagt. Eine „Gedanken“-Malerei im strengen Sinne des Wortes gibt es nicht, aber eine Gedankenpoesie im weitesten Umfange des Begriffes.

Und hier ist die Seite am Gebäude der Kunst, wo wir auf keine Außenwände stoßen, hier wölbt sich nur in leichten, luftigen Bogen ein Hallengang, der uns ins Innerste führt, ins Dämmerlicht, zur Einkehr. Hier hören wir in heiligem Schauer unseren einsamen eigenen Schritt wiederhallen wie auf Marmorfließen, und im Hintergrunde steht über dem leise raunenden Quellborn, dem Borne der Lyrik,[1] das Bild des weissagenden Gottes: *Γνῶθι σεαυτόν.*

[1] Als weiteres Beispiel der vereinigenden künstlerischen Darstellung von ästhetischer Naturanschauung und der aus dieser resultierenden Assoziationen möge das Gedicht LENAUS „Reiseempfindung“ erwähnt werden:

„Ich sah in bleicher Silbertracht
Die Birkenstämme prangen,
Als wäre dran aus heller Nacht
Das Mondlicht blieben hangen;

Und in dem zarten Birkenhain
Sah ich ein Häuschen blinken,
Das hob gleich an, zu sich hinein
Holdfreundlich mich zu winken.

Fünftes Kapitel

Die Differenzierung der räumlichen Künste

Innerhalb der räumlichen Künste, der „bildenden", sind der Darstellung der Wirklichkeit abermals Schranken gesetzt, und durch diese Beschränkung entsteht wiederum eine Differenzierung der Darstellungsmöglichkeit, welche die Scheidung zweier besonderer Künste als Darstellungsarten verursacht.

Und infolge dessen entsteht auch für diese beiden Künste ein gegenseitiges Verhältnis von einem Manko und einem Plus.

Alle räumliche Wirklichkeit gibt sich, wie wir erwähnt haben, in dreidimensionaler Ausdehnung. Allein diese Dimensionalität macht noch nicht das volle empirische Phänomen der Wirklichkeit aus: Der prävalierende Sinn des Auges vermittelt nicht nur Formen und Ausdehnung, sondern auch die Ätherschwingungen des Lichtes. Die Außenwelt ist dem Sehenden die Welt des Lichtes, als solche ein Empeirem von dessen unendlich mannigfachen Abstufungen von Helligkeit und Schatten und von Farbe. Das Licht spielt in unserem Dasein die wichtigste Rolle; abgesehen von den physischen Wirkungen des Sonnenlichtes, die auch für das soziale wie individuelle Leben der Menschen von wichtigstem Einflusse sind und schon auf frühesten Kulturstufen der Völker — wie aus Mythen und Kulten ersichtlich ist — in ihrer Bedeutung wahr-

---

Wie da im roten Morgenstrahl
Die Fensterlein erglänzten;
Und wie so freundlich Berg und Tal
Mit Rosen sich bekränzten!

Die Rebe auf zum Fenster klomm
Mit ihren goldnen Trauben;
Die Unschuld saß am Dache fromm
In stillen, weißen Tauben.

Die Lerche sang und schwand dahin
Auf morgenfrohen Schwingen,
Daß mir der blaue Himmel schien
Ins Tal herabzusingen. —"

In diesen fünf Strophen haben die beiden Momente, objektive Anschauung und subjektive Assoziation, auch eine bestimmte formelle Anordnung erhalten, indem je die ersten beiden Zeilen gleichmäßig die Objektschilderung enthalten, die dritte und vierte die daraus resultierende ästhetische Assoziation.

genommen wurden, ist die Mehrzahl unserer menschlichen Verrichtungen von ihm abhängig, mit ihm in Beziehung. In absoluter Dunkelheit würden wir fast unfähig sein zu handeln, und Blindheit erzeugt bekanntlich eine weit schlimmere Hilflosigkeit als Taubheit. Aber auch alle einzelnen Dinge sind in ihrer empirischen Wirklichkeit durch das Licht bestimmt und charakterisiert, und die Farbe gehört zu den wichtigsten Eigenschaften der Dinge in unserer Vorstellung; die Dinge, die ganze Welt außer uns ist von Licht erfüllt, alle Gestalten von ihm umwoben.

Das Licht gibt sich nun für die Wahrnehmung in doppelter Art, hinsichtlich seiner Intensität und hinsichtlich seiner Dispersion, als „Licht" und Schatten einerseits und andererseits als Farbe Bezüglich der Farbe ist wiederum zweierlei zu konstatieren: die Lokalfarbe und die Beleuchtungsfarbe. Reines Wasser ist farblos; wir erkennen es im reinen Kristallglase nur an der Brechung und den Reflexen des Lichtes, die es hervorbringt und die beispielsweise LIOTARD auf seinem berühmten Pastell „Das Schokoladenmädchen" in der Dresdener Galerie technisch so einfach und doch so bewundernswert naturgetreu wiedergegeben hat. Hingegen erscheint das Wasser blau, grün, grau, bis zu dem schwärzlichen Violett, das wir in jener Alpenlandschaft sahen, durch Beleuchtung; die grauen Gipfel der Granitfelsen erglühten in purpurnem Rot, und das ursprüngliche Inkarnat des BISMARCKschen Antlitzes erhielt eine andere Färbung durch die Beleuchtung, die von der roten Glut der Fackeln kam. In allen Lichtnüancen und in allem Lichte aller Farbe, der Lokalfarbe und vor allem der der Beleuchtung, lebt und webt aber, wie wir bereits früher bemerkt haben, eine Fülle von Assoziationen, die in Anbetracht ihrer Wichtigkeit für die Erfahrung selbst auch für die ästhetische Auffassung der Außenwelt von größter Bedeutung sind.

Der räumlichen Kunst ist daher die Aufgabe gestellt, die Wirklichkeit adäquat in dreidimensionaler Ausdehnung darzustellen und in vollem — natürlichem oder durch Idealisierung u. s. w. modifiziertem — Lichte, mit den Abstufungen von Helligkeit und Schatten und aller Farbe, Lokalfarbe und Beleuchtungsfarbe.

Allein hierbei sind ihr Schranken gesetzt, stößt sie auf eine in der Natur der Sache liegende technische Unmöglichkeit. Sie vermag nur folgendes: Sie kann dreidimensional darstellen, aber erstens nur bis zu einer gewissen Grenze, und zweitens vermag

sie bei der dreidimensionalen Produktion die Beleuchtungsfarbe nicht zu geben, sondern nur Lokalfarbe.

Es werden diese Beschränkungen klar ersichtlich, wenn man sich erstens vergegenwärtigt, daß die Dreidimensionalität der Wirklichkeit für das Auge bis in sehr große, ja schließlich, bei der Betrachtung des Sternenhimmels, bis zu unendlich großen Fernen reicht. Je weiter die räumliche Ausdehnung sich erstreckt, um so schwieriger wird in der Kunst ihre Wiedergabe, die der Perspektive durch dreidimensionale Gebilde. Denn erstens würde eine dreidimensionale Darstellung zuletzt an und für sich zur Unmöglichkeit werden, da die Raumtiefe für die Anschauung schließlich unendlich wird, also eine adäquate Wiedergabe ein unendliches Gebilde erheischen würde. Zweitens aber würde selbst bei proportionaler Wiedergabe beschränkter Raumtiefe, also in optischer Verkürzung, durch dreidimensionale Gebilde, die Darstellung immer unnatürlich erscheinen, weil alle Beleuchtung fehlen würde. Denken wir zunächst an die Landschaft. Sie ist uns nicht nur in der proportionalen Projektion der mathematischen Perspektive gegeben, sondern auch noch durch ein anderes Moment: die Luftperspektive. In dieser Luftperspektive aber ist nicht nur Lokalfarbe allein, sondern eine subjektive Abschwächung der Wahrnehmung von Licht und Schatten, die um so mehr zunimmt, je größer die Entfernung wird; sie wäre also nur durch Beleuchtungsfarbe wiederzugeben. Die Perspektive des natürlichen Sehens verliert so wie so verhältnismäßig bald die Anschauung der vollen Raumtiefe, da der verhältnismäßig kleine Winkel unserer Sehparallaxe bei fortschreitender Entfernung gleich unendlich klein wird. Die Beleuchtungsfarbe jedoch, durch die die Luftperspektive mit dargestellt werden müßte, ist abhängig von einem Moment, das nicht an den Dingen, sondern nur zwischen den Dingen ist, eben dem Lichte selbst. Dieses aber müßte im dreidimensionalen Gebilde, wie in der Natur selbst, auch dreidimensional sein, also schließlich reales, resp. künstliches Licht, dessen Anbringung aber in einem solchen Gebilde ästhetischer Darstellung unmöglich ist. Selbst die Anbringung künstlichen Lichtes würde bei einem solchen Bildwerke hinsichtlich der notwendigen Projektion und Verkleinerung technisch eine unlösbare Aufgabe sein; denn niemals würde man auch nur annähernd jene feine Verteilung und Abstufung des Lichtes erreichen, die allein nur die Natur zu schaffen vermag. Es ist zwar technisch nicht unmög-

lich, ein dreidimensionales Gebilde zu schaffen, das in perspektivischer Proportion den Anblick einer Landschaft im Ausschnitte wiedergäbe: Die nächsten Dinge des Vordergrundes in natürlicher, oder halber, oder Viertelsgröße, in progressiver Entfernung Bäume, Berge, Häuser u. s. w. immer kleiner nachgebildet. Aber wir würden doch immer nur den Eindruck eines „Modells" vor uns haben. Die adäquat-natürliche Anschauung würde fehlen, die Illusion und damit die ästhetische Verwendbarkeit als Darstellung der Wirklichkeit. Und zuletzt sind im einzelnen auch technische Schranken gesetzt: die fortlaufenden Übergänge der Dinge in perpetuierlicher Verkleinerung würde niemals so darzustellen sein, daß unser Auge, welches hier das Gebilde aus der Nähe betrachtet, dieselbe Vorstellung gewönne, die es von der natürlichen Ferne hat — die Unzulänglichkeit, Unäqualität der Vorstellung, würde die Darstellung für ästhetische Zwecke untauglich machen.[1] Fernerhin aber würde

[1] Die sogenannten „Reliefbilder" — abgesehen von den Terrainmodellen, die man aus der sonst ungewohnten Vertikalperspektive, wie von der Gondel eines Ballons aus betrachtet und denen ebenfalls die Beleuchtung fehlt — welche in der Seitenperspektive betrachtet werden, machen, wie oben dargetan, daher einen unkünstlerischen Eindruck, weil in ihnen die Beleuchtung mangelt, welche in der ästhetischen Wirkung der Landschaft nicht zu entbehren ist und weil es ihnen nicht gelingt, die natürliche Perspektive illusionsgerecht darzustellen. Man hilft sich meist mit kulissenartig hintereinander gestellten Ausschnitten, wodurch aber eher der Eindruck des Modells einer Theaterdekoration, denn einer natürlichen Landschaft erweckt wird. Plastische Darstellungen, wie z. B. Alpenmassive, so sorgsam und richtig sie auch angefertigt sein mögen (man denke an das PFYFFERsche Relief der Zentralschweiz im Gletschergarten zu Luzern) haben nicht die ästhetische Wirkung der natürlichen oder gemalten Landschaft. Die ästhetische Freude an ihnen beruht auch hier nur in der an der technischen Geschicklichkeit der Anfertigung, sonst dienen sie mehr den Interessen der geographischen Orientierung, wie das Modell der Umgebung Jenas, das in dem Jenaer städtischen Museum aufbewahrt wird, lediglich über die Stellung der Truppen in der Schlacht von 1806 orientieren soll. — Hingegen vermag auch das kleinste (Miniatur-)Gemälde uns in die ästhetische Anschauung der Wirklichkeit zu versetzen, weil es durch Wiedergabe der Beleuchtung eine der Wirklichkeit näherkommende Vorstellung erweckt und weil die Kleinheit des Gegenstandes auch proportional im gemalten Bilde leichter überwunden wird, als im plastischen.

Schweizerhäuschen u. dergl. nehmen sich in solchen Darstellungen immer wie Spielzeug aus. Der Geschmack der Völker spielt jedoch bei solchen Modifikationen zuletzt die ausschlaggebende Rolle: Bei Japanern sind dreidimensionale (plastische) Darstellungen von Landschaften, Gärten (Miniaturgärtchen) alsKunstwerke sehr beliebt, im europäischen Geschmacke aber erscheinen sie nur wie Spielwerk.

der perspektivische Abschluß durch einen Hintergrund und den Himmel — bewölkt oder frei — hinter und über dem Bilde, überhaupt nicht mehr dreidimensional wiederzugeben sein. Man müßte alsdann dennoch die Malerei zu Hilfe rufen. In praxi versuchen Panorama und Diorama ja derartige Ansichten zu schaffen, aber, wie man weiß, mit herzlich wenig ästhetischem Erfolge.

Gibt die bildende Kunst daher die reale Räumlichkeit dreidimensional wieder, so kann sie nur einzelne Gegenstände in natürlichem Ausdehnungsverhältnis als Körperlichkeit nachbilden, muß sie auf Perspektive verzichten, auf alle Beleuchtung, auf Licht und Schatten und alle Beleuchtungsfarben. Will sie letztere Erscheinungen darstellen, so muß sie auf Dreidimensionalität verzichten[1] und die drei Dimensionen auf zwei, auf die Fläche projizieren, denn alsdann ist ihr technisch möglich, die volle Perspektive und Beleuchtung wiederzugeben, mit Hilfe einer optischen Täuschung, durch bloße unkörperliche Scheinvorstellung, durch ein nur durch Linien und Auftrag künstlicher Farben erwirktes, für den ästhetischen Eindruck hinreichendes, Gebilde. So differenziert sich die Darstellung des Räumlichen in zwei Arten: 1. Dreidimensional, als Vorzug, mit dem Minus: Verzicht auf Darstellung größerer Raumtiefe und auf jegliche Wiedergabe der Beleuchtung, 2. die Beleuchtung, Licht, Schatten und Beleuchtungsfarbe sowie Raumtiefe in Perspektive als Vorzug, unter Verzicht auf Körperlichkeit als Minus. Die erste Darstellungsart liefert die Plastik, die letztere die Malerei.

Der Plastik ist es allein vergönnt, die volle Körperlichkeit darzustellen, das dreidimensionale Gebilde wiederzugeben.[2] Aber ihr ist es versagt, die Umgebung zu schildern, die Verhältnisse im Raume, Farbe, Licht, Schatten wiederzugeben, Perspektiven zu eröffnen, Enterieurs, Szenen, Landschaften darzustellen, dies ist das Feld der Malerei. Hier ist Luft, Licht, Farbenton. Hier ist

[1] Die perspektivische Verkürzung oder Verlängerung plastischer Werke, die aus optischen Rücksichten unternommen wird, um ein Bildwerk, das von einem bestimmten, zumeist niederen Standorte des Beschauers aus betrachtet werden soll, in richtiger Proportion erscheinen zu lassen, ist hier ohne Belang.

[2] Darauf muß auch der Künstler gebührend Rücksicht nehmen, bei seiner Stellung, Gruppierung und bei allen Details. Der Maler braucht nicht besorgt zu sein, daß ein schön drapiertes Gewand, eine Gruppe, von rückwärts gesehen, unschön wirken könnte, ihm schaut niemand hinter die Kulissen, hingegen muß der Plastiker stets so komponieren, daß sein Gebilde von allen Seiten her ästhetische Eindrücke zu erwecken vermag.

zwar das Dreidimensionale aufgehoben, aber mit dem Verzicht auf das Körperliche auch die Schwerkraft, sowohl im Gebilde selbst, wie in der ästhetischen Vorstellung. Die Wolken, die auf plastischen Altären, Orgelverzierungen u. s. w. Heiligenfiguren, Posaunenengel, Putten u. s. w. tragen, nehmen sich immer recht schlecht aus, und VEIT VOSS mußte seinen „englischen Gruß" an der Decke der Nürnberger St. Lorenzkirche an Drähten aufhängen, aber die Sixtina RAFFAELs schwebt frei im Äther vom Himmel herab. Das plastische Gebilde bewegt sich daher vorzugsweise in der Darstellung von einzelnen Körpern, Statuen, Büsten, Einzelgruppen. Denn hier fällt alle Umgebung, alle weitere Raumperspektive weg, dafür erscheint ein einzelnes Gebilde in voller dreidimensionaler Natürlichkeit, von allen Seiten, weil frei im Raum stehend, zugänglich und eindrucksvoll, während der Maler immer nur für einen einzigen Visierpunkt, nur für die Frontansicht schaffen kann.

Wir sehen jedoch hier, daß die Kunst immer den Versuch macht, soweit wie nur irgend angängig, die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit zu erschöpfen. Die Plastik versucht daher, auch Objekte von weiterer Raumtiefe darzustellen, ja selbst Perspektiven anzubringen. Das geschieht im Relief. Sie verzichtet alsdann auf die Allseitigkeit der Betrachtung, also die volle Körperlichkeit, und beschränkt sich auf die Frontansicht. So stellt sie Szenen von Kämpfen und Schlachten, von der Kreuzigung, der Bergpredigt, Petri Fischzug u. s. w. dar — aber der aufmerksame Betrachter wird bald herausfinden, wie kümmerlich und nur andeutungsweise die Plastik im Relief die Perspektive darstellen kann; schon bei der Gruppenperspektive werden die hintereinander modellierten Köpfe bald unwirksam, und die Perspektive von Gebäuden oder gar von landschaftlicher Ausdehnung ist erst recht unvollkommen.

Bezüglich des Lichtes aber ist zu bemerken, daß die Lokalfarbe von beiden Künsten gebracht werden kann, die Beleuchtungsfarbe aber und die Schattierung eben nur von der Malerei. Die von außen erzeugte Beleuchtungsfarbe ist, wie erwähnt, in der Plastik nicht anzubringen. Denken wir an unser erstes Beispiel: BISMARCK. Der Maler wird den Fackelglanz sowohl wie den Schatten, welchen der Schlapphut auf des Fürsten Stirn hervorrief, trefflich zum Ausdruck bringen können, ja beides zum ästhetischen Reize auszugestalten wissen, auf der Büste wäre das unmöglich. Dort würde der Schatten nur als Schmutzstreifen, der rote Fackelschein der

Beleuchtung wie eine falsche Sorte Schminke wirken. Die Plastik kann die Farbe nur in „Tönung" anbringen, und diese soll Lokalfarbe sein.

Hier nun ist auch einzusehen, was es mit dem Streit um die Frage: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?", der von den Ästhetikern und Künstlern über farbige Plastik geführt wurde, für eine Bewandtnis hat. Er wird hinfällig, wenn nur eben der Unterschied zwischen Lokal- und Beleuchtungsfarbe und dazu die Tatsache beachtet wird, daß eine jede Kunst die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeit ausfüllen will und daß es töricht wäre, sie durch irgend eine willkürliche Norm daran zu hindern. Es ist noch heute sehr lehrreich, zu sehen, mit welchen spekulativen, eigensinnigen Gründen, die stets aus Oberthesen eines Systems, nicht aber aus der Sache selbst geschöpft wurden, die Norm des Verbotes farbiger Plastik gestützt werden sollte.[1]

[1] Als beliebig herausgegriffene Beispiele will ich ein Zitat aus WEISSE, System der Ästhetik als Wissenschaft von der Schönheit, 1830, Bd. II, S. 159 u. f., und aus SCHASLERS Ästhetik anführen.

WEISSE: „Die Darstellung der lebendigen Naturgestalten durch die Kunst hat sonach die Bedeutung, eine von der Kunst vorgefundene, und vielmehr anerkannte, als neugeschaffene Schönheit zu geben. Nur daß diese Schönheit nicht für die im Besonderen, und Einzelnen wirklich vorhandene Naturschönheit genommen werde(!), sondern für die Schönheit eines Begriffs, d. h. nicht etwa des eigenen Begriffs der Schönheit als solcher, sondern des Begriffs einer hinter der Schönheit zurückliegenden Wesenheit, nämlich der körperlichen Lebendigkeit des endlichen Geistes. — Die Kunst als solche oder die Idee der Kunst weiß nichts von einer äußerlich vorhandenen, sondern einzig von einer erst durch sie zu verwirklichenden, wenngleich an sich oder als ein Sollen von Ewigkeit her vorhandenen Schönheit des Begriffs, während jede andere Wirklichkeit, als eben die des Begriffs oder des Sollens, für die Kunst in einer auf der Stufe des Kunstbegriffs nach einer unerreichten und unbekannten Region liegt. Es erscheint also mit der Schönheit der organischen Gestalt zugleich der Grund dieser Schönheit, welche kein anderer, als jener Begriff ist, der in der lebendigen Natur nicht als Begriff, sondern nur als besonderes Dasein zur Erscheinung kommt. — — Nicht genug, daß der Künstler um diese inneren bedingenden Momente wisse(!): so werden dieselben auch an seinem Werke in einer Deutlichkeit, wie nicht leicht in der Natur, zur Erscheinung kommen. Man kann in dieser Hinsicht sagen: daß in der Kunst manches schön ist, was, wenn es in der Natur vorkäme, nicht für schön gelten würde; darum, weil die Kunst allenthalben jenen inneren anatomischen Zusammenhang(!) zum Bewußtsein bringt, dessen Anschau oder wenigstens ahndende Vorstellung erfordert wird, wie die Schönheit eines Momentes der Oberfläche empfinden zu können. Aus

Es ist durchaus nicht zu behaupten, daß polychrome Plastik den Eindruck des Widerwärtigen machen müsse, oder daß durch die farbige Behandlung die Möglichkeit des Idealisierens gehindert werde. Die farbige Plastik der Antike, des Mittelalters, der Renaissance, wie der Moderne zeigt außerordentliche Kunstwerke —

diesem, bisher vielleicht nicht hinreichend beachteten Gesichtspunkte, läßt sich auch für eine nicht streng wissenschaftliche Betrachtung(?!) am leichtesten und befriedigendsten die Unstatthaftigkeit der Färbung plastischer Werke, und der widerwärtige Eindruck(?), den der Versuch einer solchen Vereinigung wesentlich getrennter Kunstmittel (NB!) jederzeit machen muß, erklären. Die Farbe gehört wesentlich der Oberfläche der Körper an, und zieht den Blick ab von der Aufmerksamkeit auf den innern Bau derselben, oder von der Ergänzung des Bildes dieses Baues durch die Einbildkraft und von der Vorstellung dessen, was nicht unmittelbar auf jener Oberfläche liegt." — Als ob dann nicht gerade durch die Farbe die Naturwahrheit, durch diese aber der „innere Bau des Körpers" — d. h. eben das Naturprodukt — intensiver dargestellt würde als durch bloße Form!

SCHASLER, der, wie auch WEISSE zuletzt auf die Norm hinaushegelt, daß die Plastik hauptsächlich mythologische Gestalten darzustellen habe, philosophiert den Beweis für die Verbannung der Farbe aus der Plastik also: „denn wie groß auch der Schritt von Architektur zur Plastik hinsichtlich der wachsenden Bewegung ist(!), so haftet doch auch ihr noch eine gewisse Ruhe der Gestaltung an, welche der Bewegtheit der realen Welt gegenüber den Eindruck einer strengen In-sich-Abgeschlossenheit macht, wie sie die Vorstellung von der erhabenen Natur der Götter und Heroen entspricht. So trägt das plastische Werk notwendig das Gepräge einer formalen Idealität, die sich auch in der dieser Kunst eigentümlichen Farblosigkeit des Materials ausdrückt. „In-sich-Abgeschlossenheit" ist aber, selbst wörtlich genommen, nichts anderes als Abstraktivität; und diese offenbart sich bei der Plastik nicht nur nach seiten des Inhalts in dem Charakter der Idealität, sondern auch nach seiten der Form eben in der Farblosigkeit. — — Die Frage der polychromen Plastik ist eine rein und ausschließlich ästhetische, für deren Beantwortung keinerlei Berufung auf eine noch so hoch entwickelte geschichtliche Kunstform zulässig ist. — Es muß demnach, selbst wenn die alten Griechen ihre Statuen in Naturfarben bemalt hätten, dies als eine Verirrung bezeichnet werden."

Deutlicher kann der spekulative Eigensinn sich nicht zeigen, als in diesen letzten Worten. Die Frage ist, trotz aller „hochentwickelten Kunstform" nur eine „ästhetische", d. h. eine solche der deduktiven Normen, welche teils aus irgend welchen metaphysischen Systemen, teils aus einseitiger, unzureichender und vorschnell geschehener Tatsachenverwertung gefolgert werden. Das allein ist „wissenschaftlich" — die Gegenansicht verrät einen „oberflächlichen", „außerhalb der ästhetischen Betrachtung fallenden" „Standpunkt". (cf. S. 79, 91, 93, 79 in Bd. II der „Ästhetik". — Oder sie ist Sache des persönlichen Geschmacks, hinter dem aber als Erzeugnisfaktor das „streng wissenschaftliche" Vorurteil steckt.

ganz gleich ob sie naturalistisch oder idealistisch aufgefaßt worden sind.[1]

Freilich bietet die bloße Lokalfarbe für die ästhetische Wirkung immerhin ein technisches Problem, — aber nur ein solches! — dar. Denn ebenso, wie sie zur Erhöhung des Eindruckes natürlicher Lebendigkeit beitragen kann, kann sie auch das Gegenteil der Illusion bewirken. Die dreidimensionale Darstellung lebendiger Körper in Ruhe muß an und für sich schon besondere Kunstmittel anwenden, um die Vorstellung der bloßen toten Masse, des materiellen Stein-, Gips-, Holz- u. s. w. Stückes zu überwinden, dessen Assoziationen dem „Lebendigen" — bei menschlichen und tierischen Figuren des Psychischen — so wie so schon konträr sind, aufzuheben. Deshalb wird zur Darstellung vorzugsweise Material benutzt, dessen Wirkung schon durch eigene Assoziationen dieses Konträre aufhebt. Vor allem gilt dies, wie erwähnt, vom weißen Marmor, dessen zartleuchtendes Korn assoziativ auf das Günstigste wirkt. Die Holzskulptur wird Hölzer bevorzugen — namentlich bei Darstellung des Inkarnates — die am wenigsten Maserung und Faserung erkennen lassen und auf die Oberfläche einen feinen Wachsauftrag bringen, um den Schimmer und die Leuchtkraft der Haut wiederzugeben. Gerade dieser Schimmer verhindert die Vorstellung des bloß Massigen, Materiellen, weshalb es die Künstler vorziehen, die Lokalfarbe auf Marmor nur in sanfter Tönung anzubringen — was nebenbei gesagt, auch SCHASLER schließlich gelten läßt — damit die Transparenz des Materials und seine Leuchtkraft gewahrt bleibt. Dick aufgetragene Lokalfarbe — eben weil die Beleuchtungsfarbe fehlt — wirkt dagegen wie ein „Anstrich" und ein solcher Anstrich — etwa Ölfarben auf eine Gartenstatue — zerstört die künstlerische Wirkung, weil er die notwendig ästhetischen Assoziationen der Lebendigkeit paralysiert.[2] Aber — allen Ästheticis zum Trotz — muß, was Polychromie betrifft, der Wachsbildhauerei hier gedacht werden. Man exemplifiziere nur

[1] Von neueren Werken will ich als beliebige Beispiele anführen: A. VOLKMANNS „Weibliche Figur" in getontem Marmor, ST. SINDINGS „Die Älteste des Geschlechts", beide auf der Kunstausstellung zu Dresden 1901 ausgestellt, letztere Figur im Katalog abgebildet. Das elfenbeinene, bleiche Antlitz der Greisin scheint aus dunkelbraunem, holzgeschnitztem Gewande hervor.

[2] In modernem Garten- und Zimmer„schmuck" leistet die Terrakottaindustrie recht viel solchen abscheulichen Kram!

nicht, wie SCHASLER, auf die plumpen Figuren der Panoptika, die mit Haar und Bärten aus Friseurwolle steif und dumm in Schneiderkleidern stecken und mit Glasaugen uns anstieren, sondern denke an die wirklich künstlerisch durchgeführten Köpfe der hochentwickelten Wachstechnik des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, um deren ästhetische Berechtigung voll zu würdigen. Wie fein ist da modelliert und auch idealisiert worden! Die Ausstellung Thüringer Kunstwerke, die 1903 in Erfurt stattfand, brachte die in Wachs täuschend naturgetreu ausgeführte Büste FRIEDRICHS des Sanftmütigen aus dem Schlosse „Fröhliche Wiederkunft" ans Licht der Öffentlichkeit — das Original wird man nicht als Typus der Schönheit ausgeben können — und der Künstler hatte — getreu der Richtung seiner Zeit — die Aufgabe hauptsächlich in der Naturwahrheit, d. h. der Ähnlichkeit gesucht, und dennoch macht das Werk weder den Eindruck des Unästhetischen, noch gar „Widerwärtigen", wie WEISSE und SCHASLER behaupten, sondern gewährte einen rein ästhetischen Genuß.

Sechstes Kapitel

Die Differenzierung der zeitlichen Künste

§ 1

Die Differenzierung der Kunst der zeitlichen Darstellung unterscheidet sich von der des Raumes zunächst in folgendem: Die Trennung ist keine gezwungene, nicht aus natürlicher Notwendigkeit darstellerischer Schranken in Rücksicht auf die Phänomenalität der Wirklichkeit veranlaßt, sondern geschieht freiwillig. Die räumliche Kunst kann nie ein einheitliches Gebilde erzeugen, in dem Malerei und Plastik miteinander vereint wären, hingegen steht es der zeitlichen Kunst ganz frei, ihre Darstellung sowohl durch abstrakte Wortvorstellung als auch durch Tonassoziation, vereint, in gegenseitiger Durchdringung, zu geben. Dort war die Kunst vor die Frage gestellt: Welche quantitativen und qualitativen Erscheinungen willst du wiedergeben, und erst von dieser Alternative aus entschied sie sich für die drei- oder zweidimensionale Darstellung.

Eine solche anfängliche Alternative fällt daher bei den Künsten der Zeit weg, aus dem natürlichen Grunde, weil die Erscheinung der

Wirklichkeit, hier überhaupt nur in einer einzigen Dimension gegeben ist, der raumlosen Aufeinanderfolge. Die Tonempfindungen, in denen als Material die Musik ihre ästhetische Wirkung niederlegt, wie das Material der Poesie, die abstrakte Vorstellung, sind in dieser Hinsicht formell eins.

Erscheinen nun Separatkünste, so zeigt sich diese Trennung nicht als fundamentale, sondern als beliebige. Daher werden die räumlichen Künste in systematischer wie in genetischer Hinsicht immer nur parallel nebeneinander stehen oder herlaufen, während für Musik und Poesie der theoretischen Betrachtung und der Phylogenie es immer möglich gewesen ist, die Linien ihrer Trennung zu vereinigen, in einen gemeinsamen Stammbaum wie in ein Zusammenfallen im Laufe der späteren, historischen Entwickelung.

Wenn nun trotzdem diese beiden Künste sich auch differenziert zeigen können und entwickeln konnten, als absolute Musik wie als absolute Poesie, so ist der Grund für diese Differenzierung allein in dem Plus- und Minusverhältnisse zu suchen, welches der einzelnen Kunst zwar einen gewissen Verzicht auferlegt, dafür aber ihr gewisse Vorteile der Darstellung gewährt. Die hier mögliche Totalität der Darstellung, das einige Gebilde zeitlicher Sukzession von Assoziationen des Tones und des Wortes weist in diesen beiden ästhetischen Mitteln zwar nur qualitative Unterschiede auf; wenn sich diese Mittel jedoch zur einseitigen Darstellung isolieren, so wird die qualitative Darstellungsmöglichkeit derartig gesteigert, daß eine jede der so entstehenden Sonderkünste ein sehr wesentliches Plus erhält gegenüber der Totaldarstellung sowohl als auch gegenüber der anderen Sonderkunst. Mit anderen Worten: Die isolierten Künste, Musik und Poesie, haben eine jede eine viel freiere, schrankenlose, Darstellungsmöglichkeit, als in ihrem gemeinsamen Gebilde und gewinnen im Verhältnisse zu diesem je ein sehr bedeutsames Plus. Sie erleiden ein Manko aber durch Verzicht auf die gemeinsame Darstellung, also auf alles das, was in der Schwesterkunst zum Ausdruck gelangen kann. Und damit ist zugleich auch ihr Plus- und Minusverhältnis zu dieser gegeben.

In dieser Auffassung aber werden die ursprünglich rein qualitativen Unterschiede sich zuletzt auch als quantitative erweisen. Soeben gebrauchten wir den Ausdruck „schrankenlos“ für die einzelne Kunst. Und es wird leicht ersichtlich sein, wie wir hier dies Wort von „Beschränkung“ zu verstehen haben. Die gemein-

same Darstellung muß beschränkt erscheinen und ist beschränkt gegenüber der einseitigen, vollen Ausnützung eines der Darstellungsmittel der freien Sonderkunst, die durch ihre Ungebundenheit und Freiheit von der anderen schon allein technisch keine Verpflichtungen und Rücksichten mehr zu kennen braucht; aber auch rein als ästhetisches Phänomen selbst bietet die Gemeinsamkeit gegenüber der isolierten Kunst eine Beschränkung dar, indem die beiden qualitativ unterschiedlichen Vorstellungsarten durch ihre Bindung selbst eine Beschränkung erzeugen müssen. Die Differenzierung dieser Künste zeigt sich daher als eine freiwillige Ausgestaltung des Plus- und Minusverhältnisses, als eine freiwillige Aufsichnahme eines natürlichen Manko, um das Plus über die natürlichen Schranken der gemeinsamen Darstellungsmöglichkeit hinaus isoliert und speziell voll ausnützen zu können.

§ 2

Um die Differenzierung beider Künste kurz zu charakterisieren, seien zunächst ihre Qualitätsunterschiede festgestellt, und dazu mag das auf den Seiten 64—70 und 99—115 des ersten Bandes dieser Schrift Erörterte in Erinnerung gebracht werden.

Der Unterschied zwischen Poesie und Musik beruht in der Deutlichkeit des assoziierten psychischen Inhaltes. Wir haben auf den Seiten 111—113 des ersten Bandes an der Hand des HANSLICKschen Beispiels zugegeben, daß kein „bestimmtes Gefühl", wie Liebe oder Sehnsucht oder Andacht, den musikalischen Assoziationen untergelegt werden dürfe, daß vielmehr die Freiheit der assoziativen Deutung bei der Musik ins Unendliche geht.

Hören wir die Töne:

so wird ein jeder nur auf das Hören hin ein Recht zu den mannigfaltigsten Deutungen haben. Aber indem der Meister selbst, und zwar erst später, die weltbekannte Exegese gab: „So pocht das Schicksal an die Pforte", ist wie mit einem Schlage die Vorstellung so verdeutlicht worden, daß nun alle Welt beim Beginn der C-moll-Symphonie eben nur noch dies Schicksalspochen hört. Man würde freier sein, wenn nicht BEETHOVEN, sondern GOETHE diese Worte formuliert, noch viel freier, wenn sie irgend ein Musikhistoriker oder sonstiger Kommentator gebracht hätte. Aber da es BEETHOVEN

selbst war, so wirkte diese Deutung, auf Grund einer fast stringent überzeugenden Autorität, wie eine zwingende Vorstellung, oder wenigstens wie eine zwingende Richtung unserer Assoziationen.

Wir wissen, daß das Motiv:

u. s. w.

die musikalische Illustration der Schmiedearbeit der Nibelungen ist. Aber nehmen wir den Fall an, dieses Stück Musik wäre „absolut", d. h. ohne Anlehnung an textliche Worte und Bühnenbild geschrieben, oder wir legten es einem musikalischen Menschen vor, dem der „Ring" noch gänzlich unbekannt ist, so würde es ein reiner Zufall sein, wenn dieser erklärte: das bedeutet Schmieden. Würde nicht jemand auch die Assoziation haben können: „Steter Tropfen höhlt den Stein?" und so fort.

Im Worte, wie im konkreten Bilde ist die Vorstellung bestimmt. Diese Bestimmtheit mangelt der Musik. In der absoluten Musik leben und weben wir in den vagsten Assoziationen. Ein stetes „Unbegreifliches", „Unsinnliches", „Gedanken-Loses" erfüllt und bewegt uns und reißt uns mit sich fort, mag es der Rhythmus eines Marsches sein, die feierliche Choralharmonie, die sentimentale Weise eines Volksliedes, die Tragik in der Eroika oder der Triumph des Ethos in der C-moll-Symphonie, der Sieg der Lebenskraft und Freude in der Siebenten und Neunten. Aber wenn wir das, was wir hier assoziieren, deuten wollen, so steht alle Deutung und diskursive Interpretation unter dem Zeichen freiester individueller Willkür und weitester Relativität, versuchen Deutung und Wort etwas zu sagen und zu nennen, das an sich ungesagt, ungenannt war. BEETHOVEN selbst, der sagen wollte, sagen mußte, verlangte in dieser wogenden Flut des Unbestimmten nach einem festen, klaren und deutlichen *δός μοι ποῦ στῶ*, um Bestimmtes zu sagen; schon die Pastoralsymphonie sollte in einen Chorhymnus ausklingen, in Worte, doch erst in der großen Neunten brach das Wort durch, wie wenn die Titanenkraft der Natur aus einem Ozeane eine Insel aufwirft, und WAGNER erschien dieser Chorschluß wie die Entdeckung der Neuen Welt durch KOLUMBUS, als ein Festland im unbestimmten Meer der Töne.

Allein weder der Durchbruch zum Worte, noch die Gemeinsamkeit von Wort und Ton ist es, worauf wir an dieser Stelle

den Nachdruck zu legen haben, sondern die Differenzierung allein. Gehen wir vom gemeinsamen Gebilde aus. Es ist ein unbestreitbarer ästhetischer Gewinn, wenn die bloße Wortvorstellung: „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad" durch die Schönheit der SCHUBERTschen Komposition eine assoziative Steigerung und Vermehrung gewinnt. Und ein zweites Beispiel wird dies noch deutlicher machen: „Mir klingt ein Ton so wunderbar, in Herz und Sinnen immerdar. Ist es der Hauch, der dir entschwebt, als einmal noch dein Mund gebebt? Ist es des Glöckleins tiefer Klang, der dir gefolgt den Weg entlang? Mir klingt der Ton so voll und rein, als schlöss' er deine Seele ein, als stiegest nieder lebend du und sängest meinen Schmerz in Ruh!"

PETER CORNELIUS hat dieses Stück äußerer und innerer Erfahrung nicht nur in Worten wiedergegeben. Der Ton, den er hört, immerdar hört, der ihm nicht aus dem Gedächtnis schwindet, ist der des Totenglöckleins auf einer Friedhofskapelle. Warum verläßt ihn dieser Ton nicht? All das, was der Tod der Geliebten ihm bedeutet, hört er darin erklingen: das Trübselige, Monoton-Traurige des Geläutes selbst, eben der Totenglocke, mahnt ihn an den letzten Hauch ihrer Stimme. Und er klingt doch so „voll" und so „rein" —: eine Assoziation an die geliebte Seele, die für den Sänger eine Welt bedeutete, das „Du" als das Glück des Ich, und rein und klar war wie dieser Klang und seine ganze Seele erfüllte. Und was dem Auge für immer durch das dunkle Grab entschwunden ist, das klingt in dem Ton, den das innere Ohr, psychologisch wie physiologisch noch bewahrt, wieder wie ein Lebendes: als käme die Geliebte wieder, verklärt, aus dem Reiche des Todes, unsichtbar, aber gegenwärtig, in seine Seele. Und „sängest meinen Schmerz in Ruh" — in einer süßen, schmerzlich-beruhigenden Melancholie, als würde der Ton mit seiner Beharrlichkeit und Eintönigkeit zum Narkotikum, das der leidenden Seele den Schmerz lindere, oder sie einschläfere in einen einzigen wehmütigen Traum, in dem Vergangenheit und Gegenwart zusammenfließen. Das kann man aus dem Gedichte entnehmen, das sagt es uns, und es kann allein uns das sagen. Der Künstler aber läßt uns diesen Ton selbst hören! Er läßt ihn erklingen, damit wir die Assoziationen lebendig, wie er, aus dessen Realität selbst schöpfen sollen. Er berichtet nicht nur über diesen Ton, in ästhetischer Darstellung durch Versmaß und Reim, nein er berichtet

sozusagen in konkreto, indem er den Ton selbst erklingen läßt. CORNELIUS hat in diesem Liede eine eigentliche Melodie vermieden, er läßt in der Singstimme lediglich den einen, einzigen Ton — h — „den" Ton erklingen, und indem alle Worte des Textes in ihm enthalten sind, hören wir aus ihm, in seiner lediglich rhythmischen Wiederholung, alle die Assoziationen heraus, die der Künstler selbst von ihm empfing, allen Schmerz, alle Melancholie, alle Linderung und alle Betäubung.

In diesem kleinen Liede zeigt sich die volle ästhetische Wirkung des gemeinsamen zeitlichen Kunstwerkes. Hier hat die eine Kunst — die Musik — sogar die äußere Erfahrung ganz direkt und unbeschränkt wiedergeben können, da jene selbst nur raumlos war — ein Ton — die andere, die Poesie, gab die Assoziationen einer ganz bestimmten Erfahrung (Tod der Geliebten) als Schilderung samt einer bestimmten Reflexion. Beide aber haben, eine jede in ihrem Qualitätsbereich, die ästhetische Vorstellung noch wesentlich verstärkt durch Rhythmus, Vers, Reim und Harmonie.

Denken wir uns nun je eine Kunst hinweg, so wird das ästhetische Phänomen eine ganz auffällige Beschränkung erfahren: Der Text allein wäre ein abstraktes Referat, nur Bericht, Erinnerungsvorstellung und Reflexion, ohne alles Konkrete nur „körperloses" Wort, wie SCHILLER sagt. Hinwiederum würden wir aus der ganz allein vernommenen Musik nichts Bestimmtes, nichts von dem realen Ereignisse jenes Todes, nichts von dem äußeren und inneren Erlebnisse des Künstlers — also auch nichts von einem Sterbeglöcklein wissen, denn wenn wir wirklich ein „Glöcklein" deuten oder raten, so kann ebensogut ein idyllisches Eremitenglöckchen in Frage kommen, wie die Vesperglocke eines Bauernhofes, oder gar die schläfrige Stationsglocke eines nächtlichen Bummelzuges — denn die Menschen assoziieren sehr verschieden.[1]

---

[1] Es gibt Musikstücke, die die Unterlegung von Worten, im Sinne eines durchgeführten Textes, sehr wohl gestatteten, z. B. einige MENDELSSOHNsche „Lieder ohne Worte". Aber man erwäge doch, ob man durch eine Ausgabe mit dazu gedichtetem Texte nicht ein Banausenstück begehen würde. Ich denke speziell an Nr. 9. Dieses Stück schätze ich. Ich weiß wohl, andere halten es für ein sentimentales Salonstück; das ist Geschmackssache — „ein jeder freut sich, wie er mag", oder wie er kann; für mein bißchen Dilettanten- und Haus-

Die Einheit des zeitlichen Gebildes ist daher eine Totalität, in der eine jede Darstellungsart die andere ergänzt, vollwertig macht, sowohl hinsichtlich der Realität des Inhaltes, wie auch hinsichtlich der ästhetischen Wirkung.

Wenn nun die Musik in isolierter Darstellung auftritt, so wird sie für die ästhetische Vorstellung einerseits alle Bestimmbarkeit verlieren und dadurch hinsichtlich der Wirklichkeit ein entschiedenes Manko erleiden. Durch ihre Loslösung von der bestimmten Vorstellungswelt wird sie aber gewissermaßen den Erdboden unter sich verlieren und wie ein Aërostat sich immer weiter von ihm entfernen, zwischen ihr und ihm lagert die trennende Nebelschicht der Wolken, und das irdische Leben und seine Realität dringt, nur noch dem Ohre vernehmbar, nur noch in Tönen zu dem Reiche des Äthers empor. Aber eben in diesem Reiche schwebt andererseits sie um so freier dahin. Hier ist sie an nichts Irdisches mehr gebunden, hier tut sich ein unendlich weiter Horizont auf, der Mensch, den sie mit empornahm, wähnt sich im All allein, fessellos läßt er sich in sanftem, schwebendem Fluge von ihr dahintragen, widerstandslos im Sturme mit fortreißen — ohne Kompaß, ohne Steuerung — da, wo die Blitze zucken und die Donner grollen, da, wo er sich der Sonne näher, viel näher glaubt. Die „Schrankenlosigkeit" der Assoziation, die anscheinende Unmittelbarkeit der Bewegungseinfühlung — das ist ihr Plus zu jenem Minus. Und darum geht sie so oft allein ihren Weg und hat ihn selbständig zu immer größerer Vollkommenheit weitergeführt.

Dieses Plus ist aber auch in ästhetisch-technischer Hinsicht

musik ist es mir aber recht — diesem Stücke habe ich, ganz für mich privatissime, einen Text untergelegt. Angenommen, derselbe wäre so geraten, daß ich ihn ohne Scheu veröffentlichen könnte, ich würde das trotzdem nicht tun. Jeder Musikfreund, der an diesem Stücke auch Gefallen hat, würde mit Recht verwundert fragen: Wie kommt der Verfasser dazu, gerade diesen Gedanken unterzuschieben? Ich müßte ihm gestehen, daß ich im Laufe der Jahre nicht nur einen, sondern mehrere „Gedanken" diesem Stücke untergelegt habe. Wollte ich nun diese Worte kundgeben, so versündigte ich mich an dem Geiste der Musik, an ihrer Freiheit. — Das Beispiel dieses „Liedes ohne Worte" paßt insofern besonders, als hier eine Komposition vorliegt, die am ehesten zur Textunterlegung verleitet. Jedes Wort mag zum „Verständnisse" dienen — aber es kann auch für Unmusikalische zur bloßen Eselsbrücke, für die freie Kunst zur Sackgasse und zum Gefängnisse werden.

nur durch die Differenzierung, durch die Isolation vom Worte möglich. Wort und Musik beschränken sich gegenseitig. Ist die Musik an das Wort gebunden, so muß sie diesem folgen, respektive mit diesem zusammengehen.

§ 3

Über das Verhältnis zwischen Poesie und Musik mögen hier noch einige spezielle Bemerkungen zur Ergänzung folgen.

Der Sinn des Wortsatzes schreitet fort, und die Tonkunst muß immer bei ihm auf der gemeinsamen Straße bleiben. Als absolute Musik aber schlägt sie ununterbrochen Seitenpfade ein, schwebt sie in den Variationen und Modulationen bald hierhin, bald dorthin, flicht sie bald dieses, bald jenes Thema weiter, kostet sie alle Stimmungen, Assoziationen, nach Belieben aus, um sich nach Herzenslust tummeln zu können. Wer vermöchte einer Fuge BACHS, einer MOZARTschen oder BEETHOVENschen Sonate oder einem Konzert für ein einzelnes Instrument Takt für Takt einen Text unterzulegen?

Genau die nämliche Freiheit in technischer Hinsicht kommt der Poesie zugute, wenn sie isoliert darstellt. Sie verzichtet als selbständige Kunst auf die große ästhetische Hilfe, die ihr die Musik gewährt, allein bei diesem Manko gewinnt auch sie das Plus vollkommener Bewegungsfreiheit. Im Zusammenwirken mit der Musik muß sich ihre Sprache der größten technischen Knappheit befleißigen, sich auf die nötigsten Worte beschränken, ebenso die des Musikdramas.[1] Je mehr die Musik Spielraum haben soll, um so knapper wird der Text. Das zeigt sich in der Einfachheit des Liedes, im Oratorientexte, in der alten Oper.[2] Hingegen ist die Dichtung in ihrer Isoliertheit völlig unbeschränkt und nutzt, gleichwie die Musik, erst alsdann ihre volle Darstellungsmöglichkeit aus, in breiter, detaillierter Schilderung, in aller Reflexion, mit der Fülle von Gleichnissen, Bildern, kurz mit aller Detaillierung allen Details. Wir fragen auch hier wiederum: Wer vermöchte ein Stück homerischen Textes, ein Stück DANTE, eine SCHILLERsche Ballade, ein paar Seiten Roman

[1] Man vergleiche daraufhin nur die Sprache bei SHAKESPEARE, SCHILLER, GRILLPARZER, HEBBEL mit der WAGNERS.

[2] Womit aber durchaus nicht gesagt sein soll — oder gar als Norm gefolgert, wie es manchem Ästhetiker beliebt — daß auch der Inhalt des Textes möglichst „einfach", d. h. in diesem Falle simpel, nichtssagend, miserabel oder albern sein könne.

durchzukomponieren? — Wozu aber bemerkt sein mag, daß die bloße äußere Länge des Werkes davon ganz unabhängig ist.

Die Poesie verfügt über Deutlichkeit und Klarheit ihres psychischen Inhaltes, die Musik über die Schrankenlosigkeit. Aber indem jene bereits in die Regionen des Intellektes hineinragt, entwächst sie auch mehr und mehr dem Resonanzboden unseres gesamten Bewußtseinsinhaltes, wie bereits Bd. I, auf S. 64—66 dieser Schrift näher ausgeführt wurde, der die Totalität, die Fülle unserer Psyche einschließt, die Assoziationen in ihrer Gesamtheit, unterhalb der Bewußtseinsschwelle der Deutlichkeit. — Diesen Resonanzboden aber gewinnen wir wieder durch die Musik, und mit ihr auch zugleich die volle Einfühlung in alle Bewegung, die durch die fortgesetzte Abstraktion immer mehr abnahm.

Das Wort ist, wie wir gesehen haben, blasse Abstraktion; es fehlt ihm stets die sinnliche Vorstellung, mit ihr der sinnliche Reiz. Dieser ist in allen Künsten des Raumes vorhanden, und ist vorhanden auch in der Musik. In Hinsicht auf den sinnlichen Reiz ist die Musik konkret. Nicht in dem Sinne, daß sie das konkrete Weltbild adäquat konkret darstellt,[1] sondern nur, indem sie auf eine konkrete Sinneswahrnehmung das gesamte innere und äußere Vorstellen überträgt. In der Wahrnehmung der Wirklichkeit tritt das Auge gegenüber dem Ohre zurück, in der Intensität des Sinnenreizes prävaliert letzteres. Die Fülle von optischen Eindrücken, die zahlreichen Modulationen des Lichtes, die unser Auge empfängt, wirken auf unser Nervensystem lange nicht mit der Intensität, die wir deutlich empfinden bei Geräuschen und Tönen. Es mag das auf Anpassung und Gewöhnung beruhen — und vielleicht auch nur für Leute gelten, deren Tagewerk nicht

[1] Die Musik vermag das nur unter den Umständen, daß sich die konkrete Wirklichkeit selbst als Ton gibt. cf. oben das Lied von CORNELIUS. Ein dumpfer Paukenwirbel ist tatsächlich imstande, die der Wirklichkeit adäquate sinnliche Wahrnehmung des fernen Donners hervorzurufen. Hier tritt die Musik aus dem Gebiete des bloß Assoziativen, was bei ihr sonst einen langen Weg der Umformung machen muß, heraus und wird zur direkten Mimesis. Allein das ist nur eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, und die Kunst macht nur in ganz geringen Dosen davon Gebrauch. Der Kuckucksruf mag noch angehen, aber bereits der Vogelgesang wird in höhere Musik „stilisiert" — cf. WAGNERS Siegfried. Aber in der Imitation des Blitzes durch einen Beckenschlag ist bereits ein verhältnismäßig weitläufiger Assoziationsweg eingeschlagen durch die Übertragung von Gesichts- auf Gehörssinn.

unter ununterbrochenen Gehörreizen vor sich geht,[1] aber wir fühlen deutlich, wie ein Gesichtseindruck sich als ein viel sanfterer Reiz bemerkbar macht,[2] als ein Gehörreiz.

Die Intensität der ästhetischen Wirkung der Tonkunst beruht demnach auch mit auf der Intensität ihres ästhetischen Mediums, dem starken Reiz des konkreten Tones.

In der Übertragung aller ästhetischen Vorstellung auf den Ton birgt die Musik jedoch noch einen anderen Zauber in sich, der nur ihr allein zukommt. Der Mangel an deutlichen, bestimmten Vorstellungen, wenigstens im Kunstobjekt, verwischt auch die letzten Grenzen, welche das Subjekt in allen seinen Vorstellungen zwischen Ich und Nicht-Ich zieht, vollends. Wir haben zwar schon der Poesie dieses Vermögen zugesprochen, allein wenn auch sie, wie ein Zaubergeist, wie ein Märchenkobold in alle Dinge und Gestalten schlüpfen kann, wie mit einem Tarnhelm bewehrt, das Ich in alle wechselnde Gestalten verwandeln kann, ja mit ihrer Sprache, aus ihrer Seele heraus zu uns spricht — die Gestalten selbst bleiben doch immer. Denn die Poesie arbeitet in ihren

---

[1] Arbeiter in Maschinenhallen und Musiker von Beruf gewöhnen sich auch an die ununterbrochenen Gehörreize. Aber ich weiß, daß die Bilder und die Abgüsse in meinem Zimmer mich nie in meiner Arbeit stören, obgleich mein Blick sie oft genug trifft. Klingt aber durch doppelte Fenster dumpf das Klavierpauken des lieben Nachbars an mein Ohr, so bin ich gänzlich irritiert. KANT nennt die Musik in der 2. Aufl. d. Kr. d. U. „aufdringlich". „Es hängt der Musik ein gewisser Mangel an Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer — — Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun."

[2] Daß auch die Gesichtseindrücke ein wesentliches Maß psychischer Energie absorbieren, soll nicht unerwähnt bleiben, die Ermüdung durch die Augen lokalisiert sich nicht nur auf dieses Organ allein. Ich meine, daß die andauernde Gleichförmigkeit ein- und derselben Gesichtsbilder sehr wohl mit zur allgemeinen Abspannung führen kann, und schreibe dem Wechsel der optischen Eindrücke einen nicht zu unterschätzenden Faktor der Erholung zu, die das Reisen gewährt. Nicht allein Luft-, Höhen- und Beschäftigungswechsel machen die Erholung aus, deren das Geschlecht unserer Tage bedarf. Von meinem Arbeitszimmer aus habe ich ein schönes Panorama, das mir nie gleichgültig, aber in Zeiten psychischer Abspannung geradezu quälend werden kann, ebenso wie die Innendekoration meines Zimmers. Erst nachdem ein Aufenthalt an fremdem Orte meinen Augen neue Bilder gegeben hat, tun mir die heimischen und gewohnten Bilder wieder wohl.

abstrakten Vorstellungen doch immer mit Erinnerungsvorstellungen samt deren Kombinationen, die in der sinnlich-räumlichen Welt ihre Wurzel haben. Daher werden die Phantasievorstellungen, die ihr Material bilden, der Erinnerungen an körperliche Dinge sich nie entkleiden können: Das Du, in das die Poesie eindringt, bleibt in der Phantasie stets als getrenntes, als räumliches Einzelding bestehen, die Person als Person u. s. w. Davon kann die Musik sich freimachen, denn sie entnimmt ihr Erfahrungsmaterial nicht dem Gesichtssinne, in dem das Ich wie das Du auch als Außenseite, als mein und als dein Leib erscheint. Darum fallen bei ihr auch diese letzten Beziehungen zur Räumlichkeit hinweg, schwinden im Erleben der Musik auch diese letzten Grenzen und Schranken.

„So klopft das Schicksal an die Pforte.“ Wo aber ist diese Pforte? — Denke ich mir in der Phantasie ein Haus, seine Außentüre, und an diese tritt eine Gestalt heran — als welche mir z. B. eine aus einem Bilde PAUL THUMANNS vorschwebt — und pocht? Oder glaube ich mich im Innern meines Hauses und höre mit Erbeben nur von draußen das Pochen der Einlaß Begehrenden? Oder aber: Denke ich mir vielleicht überhaupt kein Haus, keine Türe, sondern verstehe die Worte in dem Sinne, daß das Schicksal an die Pforte meines Herzens pocht, in mir selbst, an meine Seele klopft, wie der Gram, der an meinem Herzen nagt, gewiß nicht von mir als Phantasiebild erschaut wird, etwa als ein Tier mit scharfen Zähnen, Hyäne, Marder, Vampyr — und das Herz nicht als das Ding von bekannter Form, wie es z. B. abgebildet ist, wenn es von Amors Pfeil durchbohrt ist, oder wenn es als „Herz Jesu“ auf Andachtsbildern aus des Heilands Brust glänzt, mit der Gloriole umgeben? Ich stelle mir dies „Herz“ nicht sinnlich vor, sondern es ist für mich die Abstraktionsvorstellung meiner Psyche, aber nicht nur ein Begriff, sondern ein Gefühl, eine Resultante all meines Innenlebens, meiner lediglich inneren Erfahrung, die mit dieser Vorstellung zugleich resoniert. Und wenn also „das Schicksal an die Pforte klopft“, so bebt meine Seele, in sich, ganz allein in sich, der Rhythmus der ersten drei Achtel bedeutet mir drei innerliche Schläge, einen energischen psychischen Shock, ein Anrennen

des Schicksals auf mich, d. h. auf mein Ich, und „Schicksal“ ist mir dann nur innerlich gegeben, als innere Erfahrung, als Furcht, als Ich-Wirkung. Die Töne der Musik sind gewissermaßen ein Medium, das die Identität herstellt von Außen- und Innenwelt. Beide projizieren sich auf dieses, beide fließen in diesem zusammen. Das gilt schon allein vom Rhythmus. Assoziiere ich ein heldenhaftes Vorwärtsdrängen, einen Kampf mit widerstrebenden Mächten — so kann es ein Siegfried sein, ein Luther, ein St. Georg, ein Napoleon, der Beethoven selbst, in die als ein Nicht-Ich mein Ich sich einfühlt, aber ebensogut kann ichs selbst sein, meinen eigenen Willen die Wunsch- oder Erinnerungsträume des Kampfes und Sieges träumen lassen. Das Medium der Töne öffnet alle Fenster und reißt alle Mauern der beschränkten Individualität ein, frei fliegt unser Innerstes hinaus und herein, hin und her, das Ich fließt über ins Nicht-Ich, die Außenwelt wird zur Innenwelt. Und wir sitzen mit gesenktem Haupte, mit halbgeschlossenen Lidern, die Flut der Töne brandet in uns hinein, immer weiter, immer höher, und sie reißt unser Inneres mit sich fort, aus uns heraus, mit unwiderstehlicher Kraft zur Erlösung in eine Willensflut des All-Eins — —. Da ruft die Stimme, die klare, mächtige, männliche, uns an: „Freunde! — —“

Das ist die Außenwelt! — Die Grenze steht wieder da, vor uns, zwischen uns. Aber wir reichen uns die Hände über dies Trennende: Wie ein Blitz in dunkler Nacht die Außenwelt erhellt und den Horizont erleuchtet, so erhellt dies Wort hier die innere und äußere Situation, zündet aber die helle Reflexion an, das Fazit dieses ganzen künstlerischen Erlösungswerkes: „Seid umschlungen, Millionen!“ „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen.“

Hat nicht SPINOZA recht, daß alle Individualität nur eine täuschende Vorstellung ist, wie die Welle glauben mag, ein Stück Ozean für sich zu sein? Das „Denken“ hebt uns über das Wellenbewußtsein hinaus. Wirklich nur SPINOZA und sein „Denken“? Nein, auch BEETHOVEN und seine Musik, alle Musik überhaupt. — Man mag es den Musikschwärmern zu gute halten, wenn sie für ihre Lieblingskunst so gerne eine aparte metaphysische Begründung haben wollen, wenn sie in ihr „das Ding an sich“ vermeinen, den identischen Weltwillen sich spiegeln sehen, sie als „tönende Weltidee“ und dergleichen definieren, kurzum die Ästhetik durch

Ästhetisches geben wollen. Ihr Enthusiasmus läßt sie mit platonischen Rossen über alle Himmelssphären fahren und sich im göttlichen Urlichte sonnen. Und das gefällt mir — rein ästhetisch — immerhin besser, als HANSLICK mit seinen frostigen Bogen und wässerig-kühlen Springbrunnen.

In der Dichtung ist die Kausalität wiederzugeben als Reflexion, Begründung und Motivation. In der Musik gibt es kein Weil und kein Darum, keine Gedanken, keinen Grund und keine Ursache, höchstens eine verschleierte Motivation, die wir nur fühlen, nicht aber wissen, nur eine innere Logik, aber keine äußere mehr.

Man versteht, warum SCHOPENHAUER sie vom Verstande trennen wollte, warum er sie als die Kunst des reinen „Willens" ansah. — In dieser ihrer Eigenart liegt für sie ein steter Vorzug, und mit diesem ihre seltsame ästhetische Wirkung. Wir flüchten in der Musik aus dem „Leben", aus der bestimmten Einzelwelt heraus, in eine allgemeine. Wird in diesem „anderem" und seinem Kontraste nicht der Reiz liegen, den sie gerade auf Männer ausübt, deren Lebensberuf und Tagewerk auf die trockensten Dinge, die realsten Interessen, auf diskursive Erörterungen ausgeht, oder auf menschliches Elend oder auf menschliche Widerwärtigkeiten? Ihre Gemeinde rekrutiert sich nicht allein aus schwärmerischen Phantasten und unklar-unpraktischen „Idealisten", auch nicht nur aus „Gebildeten"' ich kenne sie als die Lieblingskunst der Mathematiker, der Mediziner, der Juristen und — des Volkes!

§ 4

1. Zu der Theorie von der Differenzierung der Wirklichkeit in einzelne Vorstellungsformen durch die Darstellung in den einzelnen Künsten möchte ich noch einige ergänzende Bemerkungen hinzufügen, die erst hier ihren Platz finden sollen, weil wir nicht den Gang der vorangehenden Erörterung unterbrechen wollten. Wir haben darauf hingewiesen, daß die Künste in ihrer Darstellung der Wirklichkeit sich eine Beschränkung hinsichtlich der adäquaten Wiedergabe auferlegen müssen. Daneben war jedoch, zur Ergänzung und auch zur teilweisen Bestätigung, die Tatsache[1] anzuführen, daß die Kunst bestrebt ist, die Adäqualität zu erreichen, indem sie

[1] Nicht ein „Gesetz"! Denn alle Kunstschöpfung ist freie Willenstätigkeit, und wir sehen ja noch, daß die Kunst auch freiwillig ihre Darstellung beschränkt.

dieselbe voll ausnutzt, wo ihr dies — z. B. bei der Wirklichkeit des reinen Innenlebens, möglich ist — ferner, daß sie die Grenzen, die ihrer Darstellungsmöglichkeit gesteckt sind, bis zum äußersten Rand zu erschöpfen, ja zu umgehen versucht, indem sie das Unmögliche auf einem anderen Wege dennoch in ihre Darstellung hineinzuziehen versucht. So werden wir sehen, daß die räumlichen Künste auch den Versuch machen, das Zeitliche darzustellen, freilich nur in sehr beschränkter Art.

Und ebenso wollen wir nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß, wenn auch in der Produktion selbst ein bestimmtes Vorstellungsgebiet ausgeschlossen ist, dasselbe dennoch in der Rezeption nicht ganz ausgeschaltet zu sein braucht, sondern durch Einfühlung (cf. Bd. I, S. 70 u. 77), respektive durch Ergänzungsassoziation erweckt werden kann. Dazu im einzelnen einige Erläuterungen.

2. Wie die Adäqualität vollständig erreicht wird, oder wie die Kunst das Manko der einen Kunst durch eine andere zu ersetzen sucht und wie die eine Kunst es innerhalb ihrer Darstellung wenigstens durch Ergänzungsassoziationen verringern kann, sehen wir da, wo es sich in der Kunst darum handelt, sogenannte „Gefühle" darstellerisch auszulösen.

Die Begriffszweideutigkeit des Wortes kommt uns hier zu statten. Es ist zweierlei, ob ich ein „sinnliches Gefühl" habe oder ein rein innerliches, wie Mitleid, Dankbarkeit, Kindesliebe. Sehen wir zu, wie die Kunst durch Vorstellungen ihrer Gebilde beide Arten zu erwecken vermag.

Sinnliche Gefühle, „der stechend-kitzelnde Rauchgeruch von frischem brennenden Reisigholz, der erfrischende Wohlgeschmack der saftigen Birne und der herbsüßen Weintraube — — die Sammetweiche des gestreichelten Kätzchens, die Kälte und Härte eines Eisenstückes" und, last not least, der Kuß von Suleikas Lippen — sind von Reizen abhängig, daher nur von äußeren Dingen selbst. Ihre ästhetische Wirkung hängt ab, wie vordem gezeigt wurde, von Assoziationen, die mit der sinnlichen Empfindung verbunden sein können (cf. den Rauchgeruch, die Poesie des Weines, Bd. I, S. 121 u. 118). Ferner erinnert die Assoziation sich aber auch ihres direkten Eindruckes und sie wird alsdann ausgelöst durch die Vorstellung des Gegenstandes selbst, der somit auch als ästhetisches Gebilde erscheinen kann (cf. Bd. I, S. 219, Beispiel: Das Still-

leben). Da also die Wirklichkeit in den einzelnen Sinnesgebieten überhaupt schon ästhetisch zu wirken vermag, ist auch die Kunst, soweit sie es eben imstande ist, berechtigt, zur Darstellung der entsprechenden Vorstellungen sich auch der sinnlichen Eindrücke, durch Verwendung realer Dinge selbst, zu bedienen, wie wir an den Beispielen der Kerkerluft und der imprägnierten Kerzen dargetan haben. Gedenken wir nun gewisser sinnlicher Empfindungen, wie Blumenduft, Rauchgeruch, Winterkälte, Sommerschwüle, Sturmeswehen, Härte, Weichheit u. s. w., gewisser Geräusche, wie das Heulen einer Fabrikpfeife, das Stöhnen der Leitungsdrähte elektrischer Straßenbahnen, das melancholische Singen der Telegraphendrähte auf einsamer Landstraße, die mit ihrer physiologischen Wirkung auch zugleich ästhetische Assoziationen auslösen können. Will nun die darstellende Kunst von diesen Assoziationen Gebrauch machen, so entsteht die Frage, inwieweit sie diese erwecken kann. Und die Antwort ist die: Wenn die Kunst selbst die Vorstellung als solche erzeugen, sie nicht dem Zufalle der hinzudenkenden „Phantasie" überlassen will, so kann sie alles, was sinnliches Gefühl anbelangt, nur im abstrakten Bericht des Wortes geben, denn alle Geräusche, Klänge, Töne („das summende Surren" des Dudelsackes), das Heulen des Sturmes, das Flüstern der Zweige u. s. w. kann als künstlerisches Gebilde in concreto nicht wiedergegeben werden, denn dazu bedarf es mechanischer Apparate, die dann Realität selbst wären und mit einer Statue und einem Gemälde nicht zu verbinden sind. Die gelegentliche Darstellung durch die Musik mit Hilfe der Tonmalerei kommt hier nicht weiter in Frage, weil das Gesichtsbild fehlt. Nur mit Worten also kann sie darstellen, wie die Blumen duften, die Fabrikpfeife im Reiche des Proletariates heult, wie unterm sausenden Verkehr der Straßenbahn das leitende Metall seufzt und stöhnt, d. h. eben nur die Vorstellung davon auf abstraktem Wege ermöglichen. Und also geschieht es denn auch in der Poesie.

Wie scharf diese Bedingungen die Grenzen schneiden, mag aus folgendem Beispiele des Tastsinnes entnommen werden: den ästhetischen Reiz einer Form — z. B. eines menschlichen Armes — vermag die fühlende Hand am Kunstobjekt der Plastik, wie am Naturobjekte gleich wahrzunehmen, von etwaiger Elimination und Idealisierung durch das Kunstwerk freilich abgesehen. Hingegen fällt das Manko sofort auf, wenn wir im Gebiete des Tastsinnes

Eindrücke empfangen, die ausschließlich aus Bewegungen resultieren, wenn z. B. die Muskulatur des natürlichen Armes sich als „elastisch", als hart oder weich kundgab. Dies, sowie die „Sammetweiche des Kätzchens", die Zartheit und Leichtigkeit seidener Gewänder, was alles nur dadurch empfunden werden kann, daß wir nicht nur unsere eigene Hand, sondern auch das Objekt verändern, d. h. bewegen,[1] ist konkret künstlerisch darzustellen nicht möglich, sondern das Gefühl davon kann nur mit Hilfe der Ergänzungsassoziation in uns wachgerufen werden, oder aber durch bloß abstrakte Darstellung in Worten erweckt werden. Im ersteren Falle läßt die Malerei das Gefühl assoziativ nur dadurch anklingen, daß der Maler das Weiche, Leichte des Seidenstoffes durch Licht- und Formeindrücke (feine, zarte Falten) darstellt, wodurch er unter Umständen ermöglicht, derartige Gefühle aus korrespondierenden Erinnerungsvorstellungen anklingen zu lassen. Man könnte hier von einer „Projektion" der Sinneswahrnehmung auf einen einzigen Sinn, in Hinsicht auf die Produktion, von einer „Sinnesübertragung" in Hinsicht auf die Rezeption sprechen. Ohne auf die psychologische Begründung näher einzugehen, sei nur auf die Tatsache als solche aufmerksam gemacht. Man kann sinnliche Gefühle in der Erinnerung durch die Vorstellung wachrufen: Schon der bloße Anblick von Essig, von Äpfeln, von Rauhem, Höckerigem erweckt in uns eine so starke Erinnerung an das Gefühl selbst, daß, analog den Bewegungsvorgängen (cf. Bd. I, S. 74), auch physiologische Wirkungen erfolgen können, Zusammenziehen des Mundes, des Speichels u. s. w.

Der komische Effekt in dem bekannten humoristischen Bilde von OBERLÄNDER „Der Biß in die Zitrone" knüpft an diese Tatsache an. Wir fühlen uns in die Personen der Militärkapelle auf der Oberländerzeichnung unter Umständen so weit ein, daß auch uns „das Wasser im Munde zusammenläuft", während ich bei einer gemalten glatten oder eventuell kalten Steinfläche im Tastgefühl entsprechende Gefühlserinnerungen (in den Nerven der Fingerspitzen, in der Haut) haben kann.

Und andererseits kann auch wieder durch die sinnlichen Reize des Gehörs, Geruches und Geschmackes die Erinnerung an ehemalige Gesichtsbilder, ja an ganze Lebenssituationen (äußere und innere

[1] Der Eindruck der Sammetweichheit z. B. ist nur durch elastisches Nachgeben des Stoffes möglich; also erleidet das Objekt selbst eine räumlich zeitliche Veränderung.

Wirklichkeit vereint), wenn auch vag, wiederkommen. Ein Beispiel für das Gebiet des Geruches entnehme ich OTTO ERNSTs Aufsatz „Der deutsche Sonntag“: [1] „So gewiß die Tangente eines Kreises die mittlere Proportionale zwischen den Abschnitten der schneidenden Sekante ist, so gewiß gab es in meinem Elternhause am Sonntag Fleischsuppe mit Fleischklößen und dicken Reis mit Rosinen. Und nun ist es ganz klar, daß nicht die Fleischbrühe mir das Heilige am Sonntag war; denn als Kind mochte ich gar keine Fleischbrühe. Aber wenn .... der altvertraute liebliche Duft hinaufstieg in die Bodenkammer, wo ich zwischen alten Büchern und Bildern kramte, dann hob der würzige Hauch mein Herz empor, und ohne daß es an Fleisch und Fleischeslust gedachte, schwamm es friedeselig in festlichen Düften, wie ein frommes Kirchenkind im Weihrauch. Noch heute genügt ein Achtel Näslein voll von diesem Dufte, um mir einen ganzen Kindheitssonntag zurückzurufen mit allem stillen Klang und aller stillen Freude, wie ja Düfte mit ganz besonderer Kraft Erinnerungen aus dem Dunkel ziehen.“

Die Projektion oder Sinnesübertragung geschieht zumeist durch das Auge, das ja den Primat unter allen übrigen Sinnen besitzt, und der Tastsinn ist — wenigstens für uns Sehende — nur der „Sekundant“. Das „Spitzige“ zum Beispiel enthält durch die Erfahrung für unsere Vorstellung eine Parallelität von zwei Sinneseindrücken: den optischen Eindruck des Winkels und die Tastempfindung des Stechenden. An und für sich sind beide Vorstellungen getrennt; wenn ich mich unversehens an einer Nadel steche, habe ich durchaus nicht immer die optische Begleitvorstellung eines spitzwinkeligen Gegenstandes, und umgekehrt habe ich, wenn ich, z. B. bei astronomischen Zeichnungen, Dreiecke entwerfe mit sehr schmaler Basis und sehr großer Höhe, oder wenn ich ein Tetraeder nur mathematisch betrachte, keine Vorstellung von „Stechendem“. In der Erfahrung des Lebens aber kann beides zusammenkommen; das Modell eines Tetraeder kann mir daher einen „unangenehmen spitzigen“ Eindruck hervorrufen, indem ich assoziiere, daß ich mich leicht daran verletzen kann. Parallel geht die Wahrnehmung: Schnee, winterlich klare Luft und Kältegefühl, scharfer Frost. Bei trefflich gemalten Winterlandschaften [2] tritt die Assoziation an die Kälte-

[1] Über Land und Meer. Jahrgang 1904 (Bd. 91) Nr. 15.

[2] Ich entsinne mich, beim Anblick eines modernen Gemäldes in der neuen Pinakothek zu München — der Name des Künstlers ist mir nicht mehr erinner-

empfindung wieder auf, wenn die Gesichtsvorstellung von Schnee, klarer, „scharfer" Luft, zwischen Schneeflächen dahinfließendem Wasser uns in die „Winterstimmung" versetzt. Umgekehrt jedoch würden wir kaum das optische Phantasiebild einer Winterlandschaft haben, wenn wir im Sommer ein Stück Eis in die Hand nehmen.[1] Und CALAMEs Sturmlandschaften versetzen uns sozusagen in die Situation eines Sturmes selbst. Doch das führt uns bereits zur Darstellung der Bewegung.[2]

Hingegen wird eine Adäqualität solcher Gefühle erreicht, die nicht, als sinnliche, von äußeren Reizen abhängen, sondern rein innerliche sind. Das Mitleid, das ich gegenüber einem Leidenden in der Wirklichkeit empfinde, ist qualitativ ganz dasselbe, wie das, das ich in der Tragödie gewinne, oder beim Anblicke eines ernsten Bildes, ebenso die Furcht u. s. w., und nur die Intensität kann gemindert sein, wenn z. B. die Vorstellung „das ist ja alles nur Schein" entgegenwirkt (cf. Bd. I, S. 74). Ich halte es daher nicht für angebracht, extra von „Scheingefühlen" zu reden, noch auf die „bewußte Selbsttäuschung" einen fundamentalen Nachdruck zu legen, denn das innere Gefühlsdatum ist sachlich dasselbe. Wenn nicht, so müßte es auch „Scheinideen" geben und eine „Scheintragik", da das Tragische aus dem Leben selbst gewonnen werden kann und nicht nur aus der Kunst resultiert. Alles rein Psychische ist daher durch die künstlerische Darstellung adäquat zu erwecken, weil nur eine Vorstellungsform vorhanden ist, die raumlose Zeitfolge, daher bleibt auch das Material dasselbe, ohne Manko der

---

lich — durch die trefflich gemalte klare „Luft" die spezielle Assoziation an Kälte, an scharfen Frost gehabt zu haben, auch an anderen Bildern — z. B. des Berliner Malers FRANZ BOMBACH („Rixdorfer Mühlen", „Vollmond", Abbildungen in den Katalogen der Gr. Berliner Kunstausstellung 1900 und 1898) konnte ich diese Wahrnehmung machen.

[1] Bei einem Erblindeten mag dies der Fall sein, da Gesichtsbilder bei ihm nur in der Erinnerungsvorstellung existieren.

[2] Diese Parallelität herrscht jedoch nicht im gleichen Maße, wie zwischen Gesichts-, Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn, auch zwischen dem Gehör und den übrigen Sinnen. Die Stimme der gefangenen Nachtigall wird zur Winterszeit mir kaum ein Phantasiebild der Frühlingslandschaft erwecken, man wird beim Anblick eines Gemäldes „Frühlingsmorgen" nicht „in Gedanken die Vöglein jubilieren hören". Hier tritt nicht einfach eine Assoziationsparallele aus der Erinnerung auf, sondern nur eine eventuelle weitläufige Assoziationsübertragung, wie im Vorhergehenden erläutert ist.

Darstellung: Ideen,[1] Motive, Gefühle, wie bereits oben auseinandergesetzt war.

3. Wir haben schon mehrmals darauf hingewiesen, daß selbst an ruhenden Dingen durch Einfühlung die Vorstellung der Bewegung erweckt werden kann. Und schon daraus ist zu ersehen, daß die räumlichen Künste nicht etwa unter der Norm zu stehen haben — namentlich für die Plastik wurde mitunter die „Ruhe" des Objektes gefordert — die Bewegung aus ihrer Darstellung fern zu halten. Sie können da ganz nach Belieben verfahren, je nach ihren Zwecken. Wenn sie also auch die Bewegung selbst nicht wiederzugeben vermögen, so doch ein Objekt, das in Bewegung gedacht ist; ja oft in raschester: z. B. den Flug von Seeschwalben und Möven über tanzenden Wellenkämmen u. s. w.[2] Mustert man die Meisterwerke antiker Plastik durch, so wird man die Darstellung von Bewegtem und damit von Bewegung ebenso zahlreich finden, wie die der Ruhe. Welche bewegte Handlung ist an den Friesen vom Parthenon (Nordseite, die ansprengenden Reiter,[3]) an denen vom Niketempel der Akropolis,[4] vom Apollotempel zu Phigaleia in Arkadien,[5] vom Zeusaltar zu Pergamon[6] u. s. w. zu schauen! Die Artemis von Versailles[7] schreitet sogar in Eile dahin, den Hirsch ihr zur Seite hält ihre Linke im Galopp an, ebenso die fliehende Niobide der Vatikanischen Sammlung, die Statuen des Hermodios

[1] Wenn Abstraktes in der Kunst eine konkrete Darstellung empfängt, so geschieht das auf dem Wege von vermittelnden Assoziationen, die unter Umständen leicht gegeben sind, da ja die abstrakte Vorstellung durch den Verstand erst aus der Welt der sinnlichen Erscheinung abstrahiert wurde. „Die Nacht" stellt MICHEL ANGELO auf dem Grabdenkmal des GIULIANO DE MEDICI als schlummernde Figur dar, ihr zu Füßen eine Eule; die Fruchtbarkeit der Natur wird auf primitiver Stufe durch den Phallus symbolisiert, auf höherer durch eine menschliche Gestalt mit Ährenbündel oder Früchten. Schwieriger wird das Problem, bis zur Unmöglichkeit, wenn der künstlerische Vorwurf ein Abstraktum höherer Potenz ist, nicht aus Konkretem, sondern selbst erst wieder aus Abstraktem abstrahiert wurde („die Theologie", „Gott" — hier muß das „Ewige" als Alter zum Ausdruck kommen, das „Vater" ist darzustellen, aber bei Eigenschaften wie „Allwissenheit, Allgüte" können nur Attribute sprechen, die nur andeuten, aber den Begriff nicht assoziativ völlig erschöpfen). Ganz schwierig wäre aber die „Allgegenwart" zu „verkörpern"!

[2] Die japanischen Maler haben darin eine große Fertigkeit und zeigen in ihren Bildern eine so scharfe Beobachtung des Augenblickes, daß wir an photographische Momentaufnahmen erinnert werden.

[3] Brit. Museum. [4] Ebenda. [5] Ebenda. [6] Berlin. [7] Louvre.

und Aristogeiton,[1] des borghesischen Fechters, auch die Nike von Samothrake[2] zeigen — letztere im Flügelschlage und im Gange, — intensive Bewegung. Es ist zwar beachtenswert, aber nur von praktischer Bedeutung, wenn der Künstler in der Bewegung selbst einen Moment der Ruhe zur Darstellung herausgreift, wie z. B. der borghesische Fechter von Agasias in einem Momente dargestellt ist, in dem er unter der Deckung des Schildes nach einer Blöße des Feindes ausschaut, um im nächsten Augenblick den Angriff, zu dem er vorgeht, auszuführen; den berühmten Diskoswerfer des Myron[3] stellt der Künstler so dar, als hielte er plötzlich im Laufe inne, um die Scheibe zu entsenden, deren Bewegung erhält wiederum in der ganzen Gestalt einen Ruhemoment, gleichsam wie ein Pendel am Endpunkte der Amplitude so ist sein Arm am Ruhepunkte der ausholenden Wurfbewegung angelangt, wogegen der Diskobolos im Vatikan, da sein Auge nur das Ziel prüft und die Hand die Scheibe wiegt, in völliger Ruhe erscheint. Man darf nicht vergessen, daß solche Fixpunkte die Vorstellung der Bewegung nur einschränken, aber nicht ganz zu eliminieren vermögen.

Zum zweiten vermag der Künstler die Vorstellung von Sukzession auch durch eine Art Konzentration von Zeitlich-Verschiedenem in einem einzigen Anblick zu ermöglichen, und zwar sowohl in naiv-einfacher Manier als auch bis zur größten ästhetischen Feinheit. Mittelalterliche Bilder vereinigten zeitlich getrennte Begebenheiten auf ein und demselben Bilde, indem sie z. B. einzelne Daten aus dem Marienleben in ein und demselben Gemälde kombinierten und zu einer Komposition verschmolzen, die das zeitliche Nacheinander zum bloßen räumlichen Nebeneinander machte. Wie naiv — für unsere Anschauung wenigstens — hat GIOTTO z. B. in dem Gastmahl Herodis[4] die beiden Begebenheiten: Salome, vor Herodes tanzend, und Salome, der Herodias das Haupt des Täufers reichend, dargestellt. Ein und dieselbe Person doppelt, nach rechts und nach links gewandt, so nahe, daß die Säume der Gewänder sich vermischen, nur getrennt durch einen Pfeiler mit dahinterliegendem Bogen, der zwei verschiedene Gemächer andeuten soll, dennoch

[1] Nationalmuseum in Neapel. [2] Louvre.
[3] Beste Nachbildung in dem Palazzo Lancellotti, Rom.
[4] Santa Croce in Florenz.

aber, um das Bild nicht zu zerschneiden, zurücktritt, somit den Vordergrund in Eins zerfließen läßt. Desgleichen kommt in der Geburt Mariä[1] das Kind, noch dazu im nämlichen Gemache, doppelt vor: zu Füßen des Bettes der Mutter Anna reinigt eine Pflegerin ihm das Antlitz, jenseits der Lagerstätte reicht man es der Mutter. Zwei Genreszenen in einer! —

Daß eine solche Verdoppelung ein und derselben Person nicht jeglichem ästhetischen Empfinden mehr anstehen kann, ist leicht einzusehen, in weniger naiver Zeit wird man dies Mittel nicht mehr verwenden, sondern feiner zu Werke gehen. Für diese feinere Art will ich ein Beispiel LESSINGs nehmen, mit diesem zugleich ein passendes Zitat verwenden. LESSING sagt:[2] „Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr MENGS über die Draperie des RAPHAEL macht. »Alle Falten«, sagt er, »haben bei ihm ihre Ursachen, sei es durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; RAPHAEL hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinter gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt.« Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt.“ Es sei nach dieser Ausführung nur noch erwähnt, daß diese Grenzgebiete nur sehr eng und schmal sein können und die natürliche Schranke selbst nicht

[1] Arenakapelle zu Padua. — Auch THODE in seiner Monographie über GIOTTO (GIOTTO von HENRY THODE, 1899) macht auf diese Zusammenlegung zeitlich verschiedener Begebenheiten noch besonders aufmerksam.

[2] Laokoon, XVIII.

verschieben, denn wenn auch die subjektive Vorstellung die Bewegung und Veränderung, sogar Stadien der Handlung wahrzunehmen vermag, die objektive Bewegung selbst ist und bleibt doch von der konkreten Darstellung ausgeschlossen.

Siebentes Kapitel

Die dramatische Kunst

§ 1

Gesondert von den speziellen Künsten des Raumes und der Zeit, in einer charakteristischen Position ganz für sich, steht die dramatische. Das Produzieren jener Künste ist ein durchaus differenziertes, das künstlerische Arbeitsgebiet wird in getrennte Felder geteilt, die Totalität der Wirklichkeit zerrissen und auf eine einseitige und beschränkte Darstellungsmöglichkeit projiziert. Anders bei der dramatischen Kunst. Sie steht ganz und gar außerhalb der Teilung des Räumlichen und Zeitlichen, der Trennung und Übertragung, des Gegenüber von Abstraktem und Konkretem. Sie ist die konkrete Kunst, die Räumliches und Zeitliches, Kausalität und Motivation in einem und demselben Gebilde darstellt, die volle Wirklichkeit adäquat reproduziert, mit der Möglichkeit einer künstlerisch-ästhetischen Behandlung durch Elimination, Idealisierung und Steigerung.

Was die einzelnen Künste, bildende und redende, nicht vermögen, gelingt ihr allein. In ihr tritt alle beschränkende Projektion zurück, spielen die Sinne im Konzern, kann zu den Wahrnehmungen des Auges und des Ohres — Stimme, Ton, Geräusch — auch noch der Duft von Rosen von der Bühne, aus den Zweigen lebendiger Blüten der Frühlingslandschaft[1] herabwehen. Lassen wir jedoch, um nicht den Anschein zu erwecken, als legten wir auf die Wirkung des Geruchs einen für die Praxis mehr als beiläufigen Wert, diesen beiseite. Schon in der kombinatorischen Wirkung von Auge und Ohr, ja in der einfachen des ersteren zeigt sich die gemeinsame Darstellungsmöglichkeit von Raum und von Zeit, und in dieser Zusammenwirkung der außerordentliche Vorzug, der unserer Kunst

[1] Im sogenannten „Naturtheater", das namentlich im 18. Jahrhundert besonders beliebt war.

zu teil wird. Kein Vorgang, keine Motivation wird ausschließlich der abstrakten Vorstellung überlassen, alles ist konkret, anschaulich,[1] sichtbar oder hörbar oder beides zugleich.

[1] Also auch die Motivation. Hier erringt — wenn man es so auffassen will — die dramatische Kunst sogar noch einen Vorzug gegenüber der Wirklichkeit. Während nämlich in der Wirklichkeit der Prozeß der Motivation nur im eigenen Ich Gegenstand direkter Wahrnehmung sein kann, beim andern, beim Du aber nicht, sondern, wie wir bereits auf Seite 151 angaben, nur aus Analogien, Mutmaßungen, die oft recht kümmerlich, recht schlecht, recht irrig ausfallen, geschlossen wird, entrollt uns die dramatische Kunst die motivierte Vorstellungsfolge eines anderen Ich in voller persönlicher Wahrhaftigkeit und Deutlichkeit. Hier wird das „Du", nicht abstrakt empfunden, zur lebendigen Erscheinung, treten die Affekte in Wirklichkeit, organisch verbunden mit der inneren Konsequenz der Vorstellungen, die durch die Kunst absichtlich klar zutage gebracht werden, durch das gesprochene Wort und durch die Bekräftigung durch das Ereignis der Tat. Populär gesprochen: Im Leben kann man niemandem ins Herz sehen, die dramatische Kunst gewährt uns diesen Einblick, sie will und muß uns das Innenleben deutlich machen und nicht verbergen, schon um uns die Charaktere und durch diese die Handlung verständlich zu machen. Und damit ist auch von unserer Seite aus das angebliche Problem des Monologes entschieden. Es ist bekannt, daß gewisse Neuere ihn aus dem naturalistischen Grunde verwerfen, weil wirkliche Personen für gewöhnlich keine lauten Selbstgespräche führen. RUDOLF VON GOTTSCHALL sagt in seinem sehr lesenswerten Buche „Zur Kritik des modernen Dramas", Berlin 1900, S. 109 folgendes: „Zu den neuen zehn Geboten, die vom Berliner Sinai herab dem kniefälligen Volke verkündet werden, gehört aber das eine: du sollst keine Monologe mehr schreiben. Auf welcher Gesetzestafel dies eigentlich steht, wissen wir nicht; in welchen kanonischen Büchern es aufbewahrt wird, ist uns unbekannt; doch ein Dichter, welcher ein Stück mit Monologen an eine Berliner Direktion einschickt, wird alsbald von dieser erfahren, daß ein solches Stück veraltet ist, daß man sich früher wohl dergleichen erlauben konnte, aber daß dies bei dem hohen Stande der heutigen ästhetischen Bildung ein Verstoß gegen die dramatische Technik ist, und achselzuckend wird ein souveräner Beherrscher der an der Spree aufgeschlagenen weltbedeutenden Bretter ihm ein solches moderduftiges Stück zurückschicken."

RUDOLF VON GOTTSCHALL hat in einem besonderen Kapitel — „der Monolog im Drama" — des genannten Buches eine geistreiche Polemik zugunsten des Monologes geschrieben, auch AVONIANUS in seiner trefflichen Schrift (Dramatische Handwerkslehre, S. 213 u. f.) tritt für ihn ein, selbst GARTELMANN, der Seite 125 seiner „Dramatik" folgendes expliziert: „Das Drama ist Nachahmung der Wirklichkeit und ferner Darstellung von Charakteren. Folglich muß die Sprache des Dramas diejenige der Wirklichkeit nachahmen und die Personen charakterisieren. Das ist das fünfte dramatische Gesetz. Die im Drama anzuwendende Sprache kann daher im allgemeinen nur die Prosa sein." Er will den Monolog aber nur gelten lassen für die Fälle, in denen „Menschen, wenn sie sich in hochgradigem Effekte befinden, nicht selten anfangen laut zu denken". „Alle

Die dramatische Kunst gibt die volle Totalität der Erscheinungen wieder. Denken wir nun an unsere Beispiele zurück. Die historische Figur (also Bismarck) erscheint uns in voller Räumlichkeit und nicht

---

diejenigen Monologe nun, welche auf solche Weise psychologisch begründet sind, sind im Drama natürlich ebenso berechtigt, als die Dialoge, alle andern hingegen sind dramatische Fehler" (S. 170). Wir stehen auf einem anderen Standpunkte als dem, uns für eine bestimmte — alte oder neue — Form und Technik normativ zu entscheiden. Es mag zugegeben sein, daß das Monologisieren in gewissen Stücken zur Übertreibung geführt hat und daß es dramatisch wirksamer ist, wenn die Motivierung sich in der Wechselrede offenbart — also in bewegtem Gegenspiele — als in einem Solovortrage auf der Szene. Aber es läßt sich daraus keine feste Norm schmieden, denn es gibt Fälle, in denen die Motivation gar nicht im Dialog gegeben werden kann. Der ganze Hamlet wäre z. B. unmöglich, wenn er seine Innenwelt, nur damit die Zuschauer sie erführen, einer zweiten Person gegenüber auskramen sollte. Wem denn wohl? Der Ophelia gewiß nicht, denn sie ist weder geistig bedeutend genug, um seine Seelenlast mit ihm zu tragen, noch — darum eben — unabhängig genug von ihrer Familie, als daß sie sein Geheimnis bewahren könnte. Bliebe also höchstens Horatio übrig. Aber auch dem gegenüber spricht Hamlet im Anfange sich nicht klar und übersichtlich aus. — Wie dem auch sei: würde Hamlet sich mitteilen, so wäre eben das ganze Hamletdrama nicht so, wie es ist. Besäße er ein weibliches oder männliches verständnisvolles und absolut treues Wesen neben sich, so würde die ganze Last, die auf ihm ruht, nicht diesen Druck auf ihn und dessen Folgen zeitigen, auf dem das Stück in seinem Kerne ruht. So, wie Hamlet in der inneren und äußeren Situation ist, muß er mit seiner Gedankenlast isoliert sein.

Ich glaube, daß es aber psychologisch erst recht unwahr sein würde, wollte man Hamlets Monologe als in „hochgradigem Affekt" von sich gegebene „laute Gedanken" ansehen. Ein Mann, den die äußere Sitution zur vorsichtigsten Klugheit, Selbstbezwingung (cf. I, 5: Hor.: „Was gibts, mein Prinz? H.: O, wunderbar! Hor.: Sagt, bester Herr, gnäd'ger Herr. H.: Nein, ihr verratets. Hor.: Ich nicht, beim Himmel, Prinz. Marc.: Ich gleichfalls nicht. H.: Was sagt ihr? Sollt's 'ne Menschenseele denken? — Doch ihr wollt schweigen? Marc. Hor.: Ja, beim Himmel, Prinz. H.: Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wär"), bis zur Verstellung, ja bis zur Simulierung der Verrücktheit zwingt, wird sich selbst auch soweit beherrschen können, daß er nicht auch laut mit sich rede. Wer wollte an solches leichtsinniges Selbst-Auspappeln im Staatszimmer des Schlosses glauben, wo, kaum nachdem der König die Szene verlassen hat, Hamlet in die Worte ausbricht: „Oh schmölze doch dies allzufeste Fleisch"? u. s. w. Oder gar, nachdem am Schlusse von Akt II er kaum den Tollen den Kreaturen des Königs vorgetäuscht hat und diese eben abgegangen sind, seinen ganzen Plan mit den Schauspielern an die Wände verraten?

In natura wird ein Hamlet seine Erwägungen, Pläne u. s. w. in stillen Gedanken ganz innerlich abrollen lassen. Im Kunstwerke müssen sie gezeigt werden. Die Dichtkunst gibt die abstrakten einfach in abstraktem Referate wieder. Ein

nur die Person, auch die Umgebung. Volles Leben herrscht, volle Handlung. Das Haus, von dessen Balkon er spricht, steht körperlich auf der Bühne. Wir hören Bismarck reden, sehen ihn mit allen

---

Poet würde einfach schildern: „Ein fürchterlicher Kampf tobte in seinem Innern! Oh schmölze doch dies allzufeste Fleisch" u. s. w. Die dramatische Kunst aber muß das konkret darstellen. Der Hamlet steht vor uns, wir sehen ihn. Soll er etwa nur Geberden produzieren? Mehr als eine innere Erregung können diese nicht zeigen, also nichts von dem speziellen psychischen Inhalt. AVONIANUS sagt ganz recht: „Ich habe ja den Unfug schon bei den Aufführungen des „Francillon" im Residenztheater mitgemacht. Da tastete der Vertreter des Lucien ganze Minuten lang sprachlos auf der Bühne umher, und das Publikum saß mit offenen Mäulern da, ohne nur eine Ahnung zu haben, was gemeint sei."

AVONIANUS setzt das „Beiseitesprechen" und auch die Lauschszenen mit hierher. Doch wollen wir darauf nicht weiter eingehen.

Der Monolog ist ein Kunstmittel, unter Umständen ein notwendiges und auch treffliches, und seine Existenzfrage hängt nicht davon ab, wann und welche Leute im Leben laut mit sich reden, sondern davon, ob ein wirksamer ästhetischer Eindruck erzielt wird. Die Kunst hat einzig und allein den Zweck, ästhetische Wirkungen zu erzielen, möglichst intensive, möglichst vollständige. Sie an naturalistische Normen zu binden, heißt den Wert ihrer Freiheit, ihrer Modifikationsmöglichkeit und deren ästhetischen Wert verkennen. Jedes Mittel, das anwendbar ist und das dazu dienen kann, muß ihr willkommen sein. Die Einfühlung, die uns vermittelst des Auges in einer starren Marmorfigur Bewegung vorstellen läßt, die geistige und körperliche Bewegungen, auf rhythmische und harmonische Tonfolge übertragen, in der Musik genießt, gibt ruhig zu, daß die inneren psychischen Vorstellungsgänge einer Person uns durch deren Stimme und Sprache laut und deutlich vergegenwärtigt werden.

Wenn Wallenstein seine berühmte Reflexion in I, 4 des „Tod" anstellt: „Wärs möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? Mußt' ich die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht?" u. s. w. — da fühlen wir uns in ihn so stark ein, daß wir ebensowenig daran denken, daß derartige Erwägungen einer Person in Wirklichkeit nur innerliche, ungeäußerte Vorstellungen ausmachen, wie wir schließlich vergessen, daß dieser redende Mann nur ein Schauspieler, nicht der seit so und soviel Jahren tote Friedländer selbst ist, und wie wir nicht daran denken, daß das blasse Totenantlitz, vor dem Seni auf dem berühmten PILOTYschen Bilde steht, nur eine zweidimensionale Fläche ist, keine Wirklichkeit mehr.

Der erste Akt Faust ist fast nur ein Monolog. Und trotzdem wird keine naturalistische plumpe Norm, die das Wesen der ästhetischen Vorstellung gänzlich verkennt, uns hindern, von ihm auf der Bühne einen großen dramatischen Eindruck zu empfangen. Wir wollen auch den Erdgeist konkret vor uns haben, es wäre undramatisch, direkt dumm, ihn nur als subjektive Halluzination des Faust „aufzufassen." In allen konkreten Künsten wird die rein psychische Vorstellung sinnlich wahrnehmbar gemacht, die Halluzination wird zur Vision, ja das Kontradiktorische des Körperlichen, die Psyche selbst, wird in der Plastik

seinen Bewegungen, er läßt sein Auge hierhin gleiten und dorthin. Der Fackelzug marschiert unter den Klängen „Deutschland über alles“ auf, Farben, Lichtschein, Schatten, alles ist vorhanden. Nun spricht er. Jubelnd erbraust das Hoch, das enthusiastische Gelübde der Treue, hundert Arme strecken sich zu ihm empor — die Hüte werden geschwenkt, in einer Tragödie „Bismarck“ vielleicht ein wirksamer Aktschluß, eine Erhöhung gegenüber irgend einem „Oktavio“, der's „erreicht hat“. — Wem das Beispiel als zu modern und deshalb nicht bühnenfähig erscheinen will, denke an die Forumszene im dritten Akt von „Julius Cäsar“, mit jener lebendigen und gesteigerten Darstellung, die einst eine Meisterleistung der Meininger Regie war.

Gehen wir zu unserm zweiten und dritten Beispiele über. Die Frage, ob und wie weit die Gesamtheit der geschilderten Eindrücke der Ferienwanderung und des Kampfes vor Ilion aus rein technischen Rücksichten der Bühnenkunst oder aus anderen möglich oder rätlich sei, ist nur von sekundärer Bedeutung und kann hier fortgelassen

---

durch vermittelnde Assoziationen als Körper dargestellt, ohne daß jemand im Ernste Anstoß daran nimmt. Soll in einer „Verkündigung“ die Heilige Jungfrau allein auf dem Bilde stehen, und es lediglich dem Betrachter anheimgestellt werden, aus ihrem Antlitze zu folgern, daß sie den Boten Gottes schaut? So, wie wir im Bilde es der Heiligen Cäcilie und ihrer Beschäftigung mit musikalischen Instrumenten ansehen, daß die Musik sie in Verzückung oder in eine feierliche Stimmung versetzt? (Vergleiche das Bild von CARLO DOLCI, Galerie in Dresden, wo sie beim Spiele allein dargestellt ist, mit dem von RAFFAEL in der Pinakothek zu Bologna, wo sie das Instrument sinken läßt, um den Stimmen der Engel zu lauschen, die sie über sich erschaut.) Wir müssen da in dem Gesichtsbilde die Töne hinzudenken, weil ihre Darstellung nicht durch diese Kunst gegeben werden kann, hingegen verlangen wir geradezu den Engel auf der Verkündigung zu sehen, denn ihn vermag die Kunst darzustellen. Es bleibt sich ganz gleich, ob wir an Engel als persönliche Wesen glauben oder nicht, denn die ästhetische Vorstellung ist in diesem Punkte an gar keine Realerkenntnis gebunden, wir fragen hier gar nicht danach und nehmen sie als ästhetische Vorstellung ebenso hin, wie einen Zeus, einen Zentauren oder ein Gorgonenhaupt.

Ich will lieber einen unnatürlichen, aber künstlerisch wirkungsvollen Monolog haben, als mit ansehen müssen, wie in manchen modernen Stücken eine innere Reflexion in Form eines Scheindialogs gegeben wird, in dem die betreffende Person sich vor einem „Freunde“, in Wahrheit einem dramatischen Strohmann, expektoriert, der sein überflüssiges Dasein auf der Bühne mit Zigarettendrehen, Streichhölzeranzünden, mit jenem von Gegenstand zu Gegenstand Herumlungern, auf dem Schaukelstuhl Baumeln u. s. w. ausfüllt und so ab und zu, des Dialogs wegen, ein Sätzchen dazwischen wirft.

werden, zumal im weiteren Verlaufe unserer Erörterungen genügend das dazu Gehörige behandelt werden wird. Aber um es nur kurz anzudeuten: die Ferienwanderung eines Einzelnen, die entstehenden subjektiven Eindrücke und Reflexionen wollen wir nicht als Gegenstand einer dramatischen Darstellung anpreisen, sie würden undramatisch sein. Und ferner wissen wir sehr wohl, daß die Wiedergabe der wechselnden Landschaftsbilder praktisch — etwa durch Wandeldekorationen — ein sehr schwieriges, zum mindesten unverhältnismäßig kostspieliges Ding sein würde, während der Wettlauf der beiden Helden um die ganze Stadtmauer in seinem vollem Umfange praktisch unmöglich wäre, sobald die Darstellung auf einer Bühne erfolgte, die wiederum zur Sichtbarmachung der Götter, des Beleuchtungswechsels, des Donnerrollens etc. erforderlich wäre. — Hiervon also abgesehen würde die dramatische Kunst konkret zeigen können: die räumlich-zeitliche Außenwelt in Wechsel und Wandel. Sie würde die Berglandschaft mir zeigen samt dem ringelnden und vom Winde bewegten Rauch, ein Bahnzug könnte im Hintergrunde vorbeifahren und sein Geräusch vernehmbar sein, die Beleuchtung der Berge in dem vollen Wechsel der Tinten vor sich gehen (man denke an die Rütliszene im Tell!), in heller Glut die Berge flammen, die Wolken und ihre Schatten durch das Bild ziehen und allmählich die Dämmerung über die Lande kommen, bis zuletzt die Lichter des Dorfes aus der Tiefe erglänzen. Führte uns nun eine Verwandlung in die mondbeglänzte Dorfstraße selbst hinein, so hörten wir von ferne die sorglosen Weisen der Kurgartenmusik, bis wir das Meßnerglöcklein dazwischen vernähmen und die ernste Gruppe mit der Monstranz über die Bühne zöge, in wirksamem Kontraste dazu.[1] — Und eine abermalige Verwandlung führte uns hinein in die behagliche, lampendurchhellte Wirtsstube mit ihrem Leben und Treiben. —

Welches Leben aber würde uns der Kampf im dritten Beispiel entrollen! Wir hörten und sähen die Völker sich um ihre Helden scharen, hörten das Flehen der greisen Eltern, erlebten den inneren Kampf Hektors, sähen den schrecklichen Achill daher rennen, ein Stück Wettlauf, sähen Hektor dem Achill fallen, sähen auch die

[1] Man erinnere sich z. B. der Szene im Tell, IV. Akt, 3: Im Vordergrunde der Bühne die ernste Gruppe um den sterbenden Landvogt, während hinter der Szene die Musik des herannahenden Brautzuges erklingt!

Göttin in der Truggestalt auftauchen, helfen und verschwinden.[1] Kurz, das ganze Erlebnis, ohne Beschränkung, sichtbar, hörbar, könnte vor unsere Augen kommen, noch dazu in künstlerischer Idealisierung, ja die abstrakten „Götter" selbst wären lebendig konkretisiert — also eine Darstellung, die noch weit über die reale Wirklichkeit hinausginge.

§ 2

In Anbetracht solcher Darstellungsmöglichkeit der dramatischen Kunst gegenüber den bildenden und redenden Künsten erscheint nun die dramatische Kunst geeignet, vor allen anderen den Vorrang zu erhalten. Und fernerhin hat es den Anschein, als würde dadurch ein fundamentaler Widerspruch gegen unsere Theorie gegeben sein, das ganze Prinzip, auf dem das natürliche System der Künste beruht, aufgehoben werden. Denn wenn eine Darstellung von Räumlichem und Zeitlichem möglich ist, so wird auch jene Voraussetzung der Trennung der Sonderkünste als hinfällig, weil unnötig, erscheinen können.

Was das Erste, die Superiorität der dramatischen Kunst anbelangt, so kann auch die vollständige, die adäquate Darstellung durch die dramatische Kunst uns trotzdem nicht veranlassen, unsere früher begründete Ablehnung der Höherbewertung einer einzelnen Kunst zu korrigieren.

Wenn der Verfasser an dieser Stelle einmal pro domo reden soll, so möchte er kurz wiederholen, daß ihn alle persönliche Neigung und Richtung nicht aus seiner Reserve, hier ein Werturteil zu fällen, heraus treibt. Wer von Haus aus als Kunstwissenschaftler und als Kunsthistoriker Gelegenheit genommen hat, die Daten der einzelnen Künste als solche zu erfassen und auf sich wirken zu lassen, wer sich bemüht hat, in die Welt und die Reize alter Gemälde oder Statuen nicht minder einzudringen, wie in die Welt der alten Architektur und Kirchenmusik, lediglich um sie, ohne vom grünen oder grauen Tische der vor-normierenden und vor-exegesierenden ästhetischen Doktrin her mit dem Visier des Vorurteilens angetan, zu verstehen, wird bei der Überzeugung bleiben müssen, daß eine jegliche höhere Kunst in ihrer Sonderstellung

[1] cf. Hundings und Siegmunds Kampf (Walküre II), in dem Brünnhilde und dann Wotan über den Kämpfenden erscheinen und den Ausschlag geben.

eine so speziell ästhetische Wirkung erreicht, daß sie zusammen für Werturteile untereinander nicht kommensurabel sein können. Man wird auch, mag man individuell die eine noch so sehr in der persönlichen Neigung bevorzugen, schon in Anbetracht der Umstände, daß andre Leute einen gleichen Vorzug einer anderen Lieblingskunst gönnen, mit der Verallgemeinerung seines persönlichen Geschmackes nur um so vorsichtiger sein.

Der Hauptgrund aber für diese — und zwar unbedingt nötige — Enthaltung eines Werturteils, wenigstens für die wissenschaftliche Betrachtung, liegt in folgender Tatsache:

Es hat wohl den Anschein, als würde durch die Möglichkeit, Räumliches und Zeitliches in der dramatischen Kunst wiederzugeben, dieser in ihrer Sonderstellung ein Vorzug vor allen übrigen gewonnen, aber es hat eben nur den Anschein.

Die Vorzüge der dramatischen Kunst, die sich hier ergeben, sind nichts anderes, als ein Plus, dem auch hier wiederum ein nicht minder gewichtiges Minus entgegensteht, das jenem volles Gleichgewicht hält und einer Überschätzung des Dramatischen vorbeugt; und wenn wir es näher in Erwägung ziehen, werden wir finden, daß das Prinzip des natürlichen Systems, weit entfernt davon, durchbrochen zu werden, nur um so mehr bestätigt wird.

Bietet die dramatische Kunst scheinbar eine Ausnahme von der Regel, vereinigt sie tatsächlich Räumliches und Zeitliches miteinander, so ist diese gemeinsame Darstellung nur möglich auf Kosten einer von den übrigen Künsten fundamental abweichenden Darstellungsart. Die künstlerische Darstellung, die, wie wir bereits betont haben, darauf hinstrebt, die Totalität der Wirklichkeit, die Grenzen des Erreichbaren auszufüllen, sucht dies Postulat, das sie nie aus dem Auge verliert, zu erfüllen, indem sie einen durchaus anderen Weg einschlägt, als der der übrigen Künste ist. Er ist nur ein Seitenpfad, ein Ausweg, um à tout prix zu erzwingen, was auf dem bisher geschilderten Wege der Darstellung eben nicht möglich ist. Und dieser von den übrigen Künsten durchaus verschiedene Weg kann nur mit einem ganz erheblichen Minus erkauft werden. Nur dieses allein vermag die Möglichkeit von raumzeitlicher Darstellung zu verschaffen, und es isoliert die dramatische Kunst völlig von den übrigen Künsten, in einer deutlich ersichtlichen Sonderstellung.

Diese Sonderdarstellung geschieht dadurch, daß die Kunst hier

ein künstlerisches Gebilde nicht frei formt und schafft, sondern die Realität selbst dazu ummodeln muß. Die Darstellung vom Räumlich-Zeitlichen, also von Bewegung, kann ja in ästhetisch befriedigender Weise — illusions-gerecht und geeignet, höhere ästhetische Darstellungen zu erwecken — auf jene Weise der anderen Künste nicht ermöglicht werden, und wir sagten, es hieße das geradezu reale Dinge, Organismen, selbst schaffen. Um diese Darstellung trotzdem zu ermöglichen, kann und muß diese also auf bewegte Realitäten selbst gelegt, durch sie selbst vollzogen werden: der Mensch selbst und zwar der „fremde" Mensch muß in die Maske des künstlerischen Gebildes schlüpfen, dieses repräsentieren, „vorstellen". Die dramatische Kunst wird so zu einer steten Mischung von Wirklichkeit und künstlerischem Gebilde. — Man wird an und für sich in diesem Verhältnisse noch kein Manko finden können, viel mehr auf Grund alles dessen, was wir vorher erörtert haben, eher sagen wollen: Wenn in der dramatischen Darstellung die Realität überhaupt, und noch dazu, wie zugegeben wurde, unter ästhetischer Modifikation, vor Augen tritt, so wäre das ja nur um so besser.

Bis zu einem gewissen Grad ist das auch zuzugeben, aber eben nur bis zu einem gewissen Grad. Es darf nicht vergessen werden, daß die Wirklichkeit, die Realität, wenn sie hier, als Person, die Darstellung der Person nur auf sich nimmt, durchaus nicht diejenige ist, die im ästhetischen Phänomen erscheinen soll, sondern sie will selbst ästhetisches Phänomen sein, dessen Darstellung übernehmen.

Für die Welt der bloß räumlichen, aber unbeweglichen Artefakten[1] ist es irrelavent, ob Wirklichkeit oder Darstellung gebracht

[1] Die Verwendung von lebenden Tieren wird daher zum heiklen Problem der dramatischen Praxis, sobald dieselben irgendwie motivisch aktiv sein sollen, zur Unmöglichkeit. Man kann sie nur in gewohnten Verrichtungen vorführen, als Reit- und Wagenpferde u. s. w. auf die Bühne bringen, wie z. B. das Schlachtroß des Rienzi; das gibt sogar manchem bloßen „Tenor" die willkommene Gelegenheit, sich vom Publikum als „Theaterreiter" applaudieren zu lassen. Und in IV, 3 von SCHILLERS Tell muß sogar eine sorgsame Regie alles daran setzen, den Geßler und Rudolph zu Pferde erscheinen zu lassen, nicht etwa, um die Vorschriften des Buches pedantisch zu erfüllen, vielmehr aus gewissen inneren Gründen, denn SCHILLER hat sie nicht aus Laune gegeben, sondern mit ganz bestimmter Absicht: Kämen die beiden Männer im Gespräche nur so einfach einhergewandelt, bis an die Stelle, wo plötzlich Geßler vom (unsichtbaren) Geschosse Tells aus dem Hinterhalte tötlich getroffen werden

wird, denn sie können tatsächlich „dieselben“ sein, und es kommt daher auch bei ihnen kein Minus in Betracht: die vollständig reale Vorführung einer Zimmerdekoration braucht uns nicht nur nichts

kann, so würde das lange nicht den Eindruck machen, den die Episode mit Armgard bewirkt. Durch diese wird uns die ganze Grausamkeit, Herzenshärtigkeit und Brutalität des Landvogtes noch einmal vor Augen gestellt und gezeigt, daß die Ermordung des Tyrannen nicht nur in Hinsicht auf Tells persönliches Schicksal, sondern auch auf das der Allgemeinheit, des Volkes überhaupt, notwendig ist. Wenn wir sehen, wie auch diesem armen Weibe gegenüber der Vogt keine Menschlichkeit kennt, wenn wir plötzlich wiederum einen – und zwar neuen, von der Person Tells ganz unabhängigen — Konflikt zwischen seiner Tyrannis und dem Volke erleben und dadurch noch besonders in eine Spannung geraten — so wirkt der letzte Pfeil Tells, noch extra, sozusagen aus dem Moment heraus, als eine erlösende und auch den Zuschauer befreiende Tat. Um diese Situation und Spannung aber wirksam zu versinnlichen, ist es nötig, daß die beiden beritten sind. Denn Armgard hat den Geßler aufzuhalten. Trotz der Enge des Raumes in der hohlen Gasse wäre dies nicht möglich, wenn der Landvogt und sein Begleiter zu Fuße gingen. Da brauchten sie nur einfach das Weib zu umschreiten und — Geßler wäre vielleicht gerettet. Aber nein! Armgard „greift in die Zügel des Pferdes“ — und dieses Ringen einer hilflosen Frau gegen die physische Kraft eines Rosses und die psychische eines übermäßigen Tyrannen offenbart uns die Größe ihrer Verzweiflung und packt uns ganz anders als wenn sie nur vor einem Fußgänger stünde. Nur so wird die richtige Situation geschaffen: denn tatsächlich ist Geßler im Vorwärtskommen behindert. Was wird er tun? „Weib, mach Platz, oder mein Roß geht über dich hinweg.“ Auch das noch! Eine arme, mitleidswürdige, Gerechtigkeit erflehende Mutter mit der tierischen Gewalt des Pferdes bedrohen, sie von den Hufen vielleicht töten lassen — und er wird es tun! Da — sinkt er um: „das war Tells Geschoß.“ Dieser letzte Akt brutaler Grausamkeit wird ihm zum Verhängnis und zugleich zum letzten Siegel seiner Schuld. Nun erwäge man, wie sinnlos, ja geradezu dumm es aussieht, wenn Geßler stehen bleibt vor Armgard — links und rechts um sie herum ist die Passage frei — und mit Pathos seinen Stiefel hebt: „Mach Platz, oder mein Fuß geht über dich hinweg!“ — — Hier also ist das „Pferd“ unbedingt notwendig — und ohne Illusionsstörung zu verwenden. Aber schon Grane, das edle Walküren-Roß, bei der „Todkündigung“ (Walküre, II) wird für die Darstellung zum heiklen Problem, und noch mehr das „Widdergespann“ der Fricka. P. LINDAU konnte schon 1876 — just so in seiner Art — seine Witze darüber machen: „Nun haben wir es endlich gesehen, dieses gute Pferd; militärfromm wie ein Lamm, traurig wie ein ausrangiertes Generalpferd, das das Gnadenbrot frißt und nun der Leiche seines Herrn folgt. Und dieses gute Tier wird mit dem wilden Rufe, mit den unbändigen Trillern der Walküre angejauchzt: Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Hahei! Hahei! Heiaha! Es klingt angesichts dieses braven Tieres wie der reine Hohn. Wir sind nach Bayreuth gekommen, um endlich einmal ein „Hojotoho-Pferd“ zu sehen. Und

vermissen zu lassen, sondern kann uns eventuell weit mehr „Stimmung“ erwecken, als ein Gemälde dieses „Interieurs“; der echte Rock, der echte Hut Bismarcks und ein echter Degen Wallensteins können auf der Bühne erscheinen, ja, im Naturtheater die reale Landschaft mit ihren ästhetischen Reizen und der vollen Luftperspektive. Wer will darin ein Minus finden? — Aber die Rolle der Personen ist nicht diese dingliche Realität mehr; denn der Bismarck selbst kommt doch nicht auf die Bühne, und kein Wallenstein, kein Cäsar, immer ist es eine andere Person, immer also wieder „Darstellung“.

Daß hier ein sehr beträchtliches Minus der konkreten, räumlichen Darstellung entsteht, werden wir im folgenden in mannigfacher Hinsicht erweisen.

Vergleichen wir nun das Gebilde des Dramas mit dem der bloß räumlichen Künste und dem des Dichters. Deren Darstellungsmittel ist ein Material, dem der Künstler in vollster Freiheit die ästhetische Form verleiht. Zwischen Künstler und Material ist da kein Hindernis. Die einzelne künstlerische Individualität meistert es in freiester Willkür zu dem, was es darstellen soll; überall ist es ihm gefügig. Wohl mag der große Künstler ringen mit seinem Produzieren, wohl mag ihm, aber nur ihm selbst, das ausgeführte Werk nicht vollkommen das sein, was seine Anschauung und Absicht wollte, ihm

---

was haben wir gesehen? Das richtige „Hottehüh'-Pferd“. Und über das „Widdergespann“ („die armen Tiere ächzen vor Angst“) sagte er: „Ein Paar ausgestopfte arme Tiere, mit langweiligwackelnden Köpfen werden auf Rollen herangezogen; etwas vergrößertes Spielzeug für ausgewachsene große Kinder — ein Doppel-Bähschaf, nichts weiter.“

Bei derartigen Dingen offenbaren sich die Darstellungsmöglichkeiten sehr deutlich. Das bewegte Widdergespann, psychisch und physisch bewegt, das idealisierte Götterroß wird durch die Poesie (vergl. WAGNERS Verse auch am andern Orte) deutlich geschildert und wäre auch in den bildenden Künsten treffend und trefflich darzustellen, — das „Roß“ der Brunhilde wäre insbesondere ein prächtiger Vorwurf für den Bildhauer — aber für die dramatische Kunst bietet das motivisch bewegte Widderpaar und noch mehr der motivisch bewegte Pudel in Faust, erster Teil, 2. Akt, gleich dem idealisierten „Grane“ ein ultra posse. — Wenn aber, wie ich mit erlebt habe, ein ausländischer „Artist“ an die Regie das Verlangen richtete, sie müsse ihm für seine Faust-Kreïerung einen dressierten Pudel stellen, so zeigt dieser Fall nur, wieviel er von darstellender Kunst — und nebenbei auch noch von GOETHE! — verstand. Er mußte den Faust ohne Hund spielen — spielte ihn aber, nebenbei bemerkt, extra noch unterm Hund, wie man auf deutsch zu sagen pflegt.

eine gewisse Unbefriedigung und Bescheidenheit — nur die Lumpen sind gegen sich selbst unbescheiden — überschleichen, wenn er fühlt, wie viel zwischen seinem inneren Auge, zwischen dem enthusiastischen Wollen und seiner ausführenden Hand verloren ging. Allein dies Mißverhältnis ist, wo es empfunden wird, rein subjektiv, findet sich in einer jeglichen Kunst und kommt nur auf das Konto des Wollens, nicht auf das der Darstellung als solche. Der Künstler und sein Werk sind in den bildenden Künsten und in der Dichtung eins. Er ist mit ihm allein, er ist völlig dafür verantwortlich und trägt diese Verantwortung gern und mit Stolz, denn er fühlt in dieser Verantwortung die absolute Freiheit seines persönlichen Schaffens und die absolute Willfährigkeit und Fügsamkeit seines Materiales. Ton, Marmor, Erz, Leinwand und Farben sind widerstandsloses, totes und fügsames Material, und die immaterielle abstrakte Vorstellung, mit der der Dichter darstellt, ist erst recht in jeder Hinsicht fügsam.

Wir haben zu Eingang die freie Kunst als die Schöpfung zu ausschließlich ästhetischen Zwecken definiert. Die höchste Freiheit wird da zu suchen sein, wo dem Künstler die vollkommenste Willkür des Schaffens zusteht. Und diese findet, kann sich nur da finden, wo das Material der Gebilde gänzlich seinem Willen untertan ist, das Gebilde nur von ihm allein abhängt. Daher stellt er in fügsamstem Material dar, das ihm keine Schranken entgegensetzt, kann er diesem die freieste und feinste ästhetische Arbeit auftragen, kann er einen Apoll, eine Madonna, eine Landschaft, einen Bismarck schaffen, oder aus dem eigen-persönlichen, nur von ihm selbst abhängigen Materiale seiner abstrakten Vorstellung ein Inferno dichten.

§ 3

Bringen wir nun die Darstellung der dramatischen Kunst damit in Vergleich, so wird das Minusverhältnis ganz deutlich vor Augen treten, wenn wir wieder unserer Beispiele gedenken. Wir haben ja wohl, als wir das Plus unserer Kunst betonten, ohne weiteres behauptet, sie könnte uns den vollen Eindruck der Bismarckszene liefern, den redenden, blickenden, agierenden Bismarck selbst. Gewiß. Aber wir haben uns wohl gehütet, Vergleiche anzustellen. Nun aber dürfen diese nicht unterlassen werden. Also vergleiche man das LENBACHsche Porträt, die BEGASsche Büste mit einem eventuellen Bismarckkopfe auf dem Theater, man erinnere sich des Christus

in Oberammergau und Brixlegg und sehe die Darstellungen an, die wir den Meistern der Malerei und Plastik verdanken, den unbekannten der Goslarer Domkapelle, des Naumburger Domes, dem populär gewordenen von THORWALDSEN (segnender Heiland), den auf TITIANS „Zinsgroschen", den mit der Dornenkrone von GUIDO RENI.[1] Hier fällt das Minus sofort in die Augen. Dort das Kunstwerk mit den feinsten darstellerischen Details zu höchsten ästhetischen Eindrücken, hier ein Menschenkopf, zurecht geputzt mit Perrücken, Bartwolle, Fettschminken, die schauspielerische „Maske"! Ich verkenne nicht, daß die Kunst der Maskierung auf der Bühne sehr hoch entwickelt werden kann und entwickelt worden ist, daß hervorragende Schauspieler höchste Sorgfalt und feines, künstlerisches Verständnis darauf verwenden, ich glaube aber, daß keiner von ihnen den Anspruch erheben wird, mit seiner Maske in Konkurrenz mit der Kunst der Malerei treten zu wollen, und keiner auch mit der Plastik. Solche Gestalten wird uns diese aber von „Hektor und Achill" liefern! Und wie sähen daneben die menschlichen Bühnenfiguren aus? All das, was Malerei und Plastik hier für ästhetische Feinheiten in ihren Gebilden zeigen können, fällt weg, indem der Mensch selbst zum Träger des Gebildes werden will. Und selbst, wenn an der Bühne ein hervorragender Maler die Köpfe herrichten, ein Bildhauer das Arrangement der Gewänder, Gruppen und Stellungen übernehmen wollte, es würde im Grunde nichts daran geändert. Ultra posse nemo obligatur. — Die Bühnenfigur kann nur von entsprechender Ferne, weil nur im gröbsten Umriß gesehen, erträglich sein, und schon ein gutes Opernglas hebt alle ästhetische Wirkung ihrer räumlichen Erscheinung auf.

Man unterschätze diesen Punkt nicht. Ein gewisser ästhetischer Instinkt wird die Figur des Bismarck auf der Bühne ablehnen, nicht aber deshalb, weil der Stoff, die Daten und Ereignisse im Leben des ersten Kanzlers noch zu „modern", d. h. mit den politischen Ereignissen der Gegenwart noch zu sehr verquickt seien. Das wäre eventuell eine Polizeifrage, keine Kunstfrage. Es gibt ja Ereignisse im Leben unsers großen Bismarck, die längst die historische Gährung überwunden haben, ich sehe auch nicht ein, warum politische Kämpfe, die noch in der Gegenwart nachzittern, auf der

[1] Die beiden letztgenannten Bilder in der Galerie zu Dresden.

Bühne verpönt sein sollten. Nimmt doch die moderne Bühne so viel „Kulturfragen" aus der unmittelbaren Gegenwart heraus, die auch politische Dinge streifen, für sich zur Verwertung in Anspruch, — warum sollte nicht ein Kampf Bismarcks mit seinen Widersachern auf die Bretter kommen können? Es gibt eine Vorschrift, daß Personen aus den regierenden deutschen Fürstengeschlechtern nicht auf die Bühne gelangen dürfen ohne ausdrückliche Genehmigung des Souveräns. Man wird diese Genehmigung gewiß versagen, wenn jene Personen in ungünstigem Lichte gezeigt werden.[1] Aber in günstigem? Dagegen wäre von staatsmännischer Seite doch gewiß nichts einzuwenden. KLEISTs „Prinz von Homburg" wird auf den preußischen Hofbühnen gegeben. Ich habe aber nie davon gehört, daß eine Behörde es untersagt habe, bei öffentlich ausgestellten „lebenden Bildern" die Person unsers Heldenkaisers Wilhelm I. mit auf die Bühne zu stellen. Aber man könnte getrost ein Drama „Bismarck" aufführen, ohne daß eine Person des Herrscherhauses über die Bretter zu wandeln hätte, und der Familie des Reichskanzlers stünde kein Recht des Einspruchs dagegen zu.

Warum geschieht es wohl nicht? Weil sich die Dramatiker sagen müßten, daß eine instinktive Abneigung sowohl des Publikums wie wohl auch der darstellenden Künstler selbst dagegen sprechen würde. Wie gern liest man Dichtungen über den deutsch-französischen Krieg. Lockt das nicht? Man verzichtet doch darauf. Für die obligate Liebesgeschichte, die in jedem Drama vorkommen „muß", ist dem Dramatiker freier Spielraum der Phantasie gelassen.[2] So dankbar für den Dramatiker der Stoff sein würde,

[1] NB. Man braucht sie gar nicht auf der Bühne auftreten zu lassen und kann sie doch im ungünstigsten Lichte zeigen. Wie hat der junge SCHILLER den „Herzog" in Kabale und Liebe unsichtbar hingestellt, aus bitterstem revolutionärem Grolle heraus! — In diesem Punkte war die Zeit des intoleranten Absolutismus toleranter als unser liberales Zeitalter der „Zensur", der offiziell-politischen wie der viel wirksameren geheimen Zensur der gesellschaftlichen, politischen und sonstigen „Rücksichten" und auch Tendenzen! Denn die Rücksicht nach „oben" wird lange nicht so ängstlich gewahrt wie die nach der Seite oder nach unten. Nur ja kein Billet-kaufendes Publikum vor den Kopf stoßen! Hier, und nicht in der polizeilichen — gegenüber sexuellen Frivolitäten geradezu liebreichen — offiziellen Zensur, liegt der Krebsschaden der „Zensur", unter der wir leiden.

[2] Ein deutscher Diplomat — oder Offizier — und ein französisches Fräulein, ein deutsches Fräulein und ein französischer Diplomat oder Offizier, ein deutsches

unter Wahrung der vollen historischen Treue in den Hauptmotiven und Szenen einen Bismarck zu bringen — im alten Bundestage zu Frankfurt, Bismarck 1866 im Feldlager die fremden Diplomaten und ihre Einmischung überwindend, Bismarck mit Napoleon III. ehedem in den Tuilerien und ihr Wiedersehen nach Sedan — wenn man es wagte, würde bei aller eventuellen trefflichen Technik und geistreichen Behandlung doch ein Mißerfolg heraus kommen. Hier liegen also weder staatsmännische noch polizeiliche Hindernisse im Wege, sondern rein ästhetische. In jeder größeren Kunst-Ausstellung hängen die Porträts, stehen die Statuen und Büsten nicht nur Bismarcks, Moltkes und des ersten Kaisers, nein auch die der regierenden Fürsten, und die Museen suchen einen LENBACH zu erwerben, um einen Kaiser, einen Bismarck von ihm als Perlen der Sammlung beherbergen zu können. Nur auf der Bühne will man sie nicht.

Und nicht nur Bismarck, auch Schiller nicht, auch Goethe nicht. Es würde „geschmacklos" sein, sie auf die Bretter zu bringen. Ist eine Person so bekannt, daß ihre Erscheinung durch das Leben oder durch die bildende Kunst allen vertraut ist, dann ist sie von der Bühne verbannt, weil die Bühnenkunst sie nicht hinreichend darzustellen vermag. Nicht einmal „ähnlich" kann sie darstellen, geschweige denn ihren Figuren den höheren Reiz der Idealisierung im leiblichen Gebilde verleihen. Darum stellt sie „Figuren" auf die uns in der Erinnerung weniger konkret gegeben sind. Schon Napoleon I. ist für die dramatische Kunst gewonnen worden, wie eine ganze Serie von Werken, Madame Sans-Gêne an der Spitze, beweisen, aber bereits vor seinem Neffen wird man Halt machen. Nicht die „Verehrung" für die Person ist hier der Grund, sondern nur die Mangelhaftigkeit der konkreten Darstellung gegenüber der Vorstellung, die man von den Personen als Persönlichkeiten hat — mag diese Vorstellung direkt aus der Gegenwart oder aus der Vergangenheit durch Tradition oder geistige Kommunikation gewonnen werden. Ich könnte mir wohl ein Drama denken, in denen Wouwermann oder Apelles vorkämen, aber schon den Plato möchte ich nicht auf der Bühne umher gehen sehen, obgleich rein abstrakt ich ihn mir sehr wohl als dramatischen Vorwurf denken kann. Auch

---

Fräulein und ein deutscher Offizier, Diplomat, ein französisches Fräulein und ein französischer Offizier oder Diplomat u. s. w.

ein Lustspiel „Rembrandt“ würde uns bedenklich machen, er und die Saskia sind uns in ihrer Erscheinung bereits viel zu vertraut. Aber den jungen Goethe, den jungen Schiller nehmen wir auf der Bühe in GUTZKOWs „Königsleutnant“ und in LAUBEs „Karlsschüler“ dankbar hin, denn als Jünglinge sind sie uns Personen, deren konkrete Vorstellung auch in der Phantasie den meisten Leuten fehlt. Und einen „jungen Bismarck“ würden wir uns gern auf dem Theater gefallen lassen,[1] wohingegen ich wieder gestehen muß, daß der junge Bismarck auf der Rudelsburg, als Student dargestellt, mir nie recht den Eindruck eines „Bismarck“-Denkmals macht. Die Porträtähnlichkeit mit dem Jüngling Otto v. Bismarck mag in hohem Grade gelungen sein, aber es ist das Denkmal eines gewissen Studenten, nicht das des „Bismarck“, als welchen man ihn kennt oder sich vorstellt, des Kanzlers, des großen Mannes.

Hierher mag auch eine gewisse Abneigung gehören, die manche Leute vor dem Gedanken haben, die Person Christi auf der Bühne zu sehen. Wenn es als Blasphemie erscheint, seine Gestalt und die gesamte Heilsgeschichte in menschlicher „Beleuchtung“, in einer subjektiven Auffassung, wiederzugeben, müßte sich die Abneigung und ein eventuelles polizeiliches Verbot auch auf Romane erstrecken. Das geschieht jedoch nicht.[2] Und wer da meint, das „Theater“ als solches sei zu profan für derartige Stoffe, da morgen eine alberne Farce auf „Jesus“ gegeben werden könnte, mag nicht in die Farce, sondern in die Christustragödie gehen, und man könnte schließlich ihm entgegenhalten, daß für solche Sujets und Darstellungen statt der usuellen Allerhand-Bühnen die weihevolle und würdige Festspielbühne gegeben ist. Und statt einer banal erscheinenden persönlichen Auffassung kann die reine Evangelienhistorie, die Tragisches genug bietet, schon allein zu einer hohen Kunstwirkung durch die Darstellung gebracht werden. Aber selbst Oberammergau erregt bei manchen Strenggläubigen Anstoß und Widerwillen, auf katholischer Seite nicht minder wie auf protestantischer, bei Leuten, die im eigenen Zimmer Bilder und Statuen Christi erbaulich aufgestellt haben. Ich persönlich pflichte ihnen speziell in puncto Christi nicht bei, wenigstens

[1] Wenn ich nicht irre, hat bereits W. HARLAN den jungen Bismarck auf die Bühne gebracht, wenigstens einen Bismarck früherer unberühmter Jahre.

[2] Man hat z. B. den miserablen von LINCKE unbeachtet und ungeschoren gelassen.

nicht unbedingt — aus Gründen, die sich aber hier nicht erörtern lassen — aber ich kann ihre Aversion begreifen, sie werden dort dasselbe für sich beanspruchen, worauf ich meine Aversion gegen die Bühnenfigur Platos gründe. Den Fürsten Bismarck aber möchte auch ich nicht auf der Bühne sehen. —

Es kommt aber, wie es sonst nach den aufgeführten Beispielen vielleicht den Anschein haben könnte, gar nicht darauf an, daß die Person, gegen deren Darstellung man eine Aversion hegt, eine Berühmtheit, eine Größe sei, woraus man wieder folgern könnte, daß die Mängel der Darstellung etwa nur in einem Kontraste zwischen der großen und vielseitigen Erscheinung jener Person gegenüber der im Kunstwerk nötigen Beschränkung des Stoffes beruhe. Es ist schon in Bd. I auf S. 298 darauf hingewiesen worden, daß eine normative Beschränkung für den dramatischen Stoff nicht existiert, also, wenn man den Bismarck nicht in einem kurzen Stücke sehen will, gar nichts entgegensteht, dem Werke eine Ausdehnung zu geben, wie sie z. B. der „Ring der Nibelungen" hat. In solche Form könnte man schon einen „ganzen" Bismarck hinüberbringen. Aber mit welchem Rechte wollte man verlangen, daß eine jegliche darstellerische Kunst eine Erscheinung vollständig erschöpfen müsse? Jede Kunst kann — und muß schließlich — in voller Wahlfreiheit ihren Stoff beschränken und damit aus aller geschichtlichen Realität nur Einzelnes bringen, also vom Leben der Persönlichkeit nur ein Stück, einen Ausschnitt. Das alles ist selbstverständlich. Aber diesen könnte sie auch hier so ausgestalten, daß eine Persönlichkeit dennoch zu hinreichend ästhetischer Darstellung kommt.

Ich will darum noch besonders hinzufügen, daß das nämliche Manko, mit ihm dieselbe Aversion, eintreten wird, wenn die Bühnendarstellung auch nicht „bedeutende" Leute bringen wollte, sobald wir sie nur persönlich kennen. Es ist manches moderne Stück „aus dem Leben" genommen, d. h. es bringt ein Ereignis aus der Wirklichkeit, das uns bekannt ist. An der Wiedergabe des Ereignisses selbst nehmen wir keinen Anstoß — eine Darstellung im Roman wird sogar sensationslüstern „verschlungen". Aber wohlweislich hütet man sich — von gesellschaftlichen Rücksichten ganz abgesehen — den Figuren sowohl die echten Namen wie das Aussehen eines Porträts zu geben. Das würde jedermann ablehnen, nicht nur jene Leute selbst, nein auch das Publikum. Denn man

würde es ästhetisch unerträglich finden, oder es würde komisch wirken.[1] Jeder aber läßt sich nicht nur willig, sondern recht gern von einem bildenden Künstler porträtieren und hat auch nichts dagegen, daß sein Bild von aller Welt betrachtet wird.

Ich verhehle mir nicht, daß diesem Manko von manchen nicht viel Wert beigemessen wird, es wird ihnen als ein rein äußerlich-sekundäres Moment erscheinen gegenüber der Gesamtleistung der Schauspielkunst, insbesondere der hervorragender „Menschendarsteller". Ich bin weit davon entfernt, die positiven Seiten an ihr darum zu verkennen, aber diese sind ein ganz spezielles Plus, während sich es hier um ein Minus handelt. Und um dies recht zu erkennen und auch richtig einzuschätzen, so vergegenwärtige man sich nur immer, welche künstlerische Wirkung erzielt würde, wenn die Gestalten der Malerei und Plastik bewegt, handelnd und redend vor uns erschienen, oder wenn auf der Bühne die homerischen Personen als Figuren vor unsern Augen stünden, wie sie von Malern oder Plastikern dargestellt werden können. —

Der Unterschied zwischen den konkreten Gebilden der bildenden Künste und dem der dramatischen Kunst tritt aber im Vergleich zur LENBACHschen und der schauspielerischen Darstellung klar zutage. Wir haben erwähnt, daß in „lebenden Bildern" mitunter Porträtköpfe hervorragender Leute dargestellt werden, gerade an diesen, da sie rein räumlich erscheinen, also weder reden noch agieren, kann man das große Minusverhältnis zwischen bildender Kunst und Maske gut erkennen; sie wirken trotz aller Sorgfalt der Ausführung stets roh und plump.[2] Es ist eben nicht das freie, durchgebildete künstlerische Produkt des fügsamen Stoffes, sondern nur die notgedrungene Übernahme der Erscheinung durch einen natürlichen Gegenstand, den Menschen selbst.

---

[1] Und darum geschieht es höchstens in komischer Darstellung, daß ein Schauspieler sich den Scherz erlaubt, in einer Nebenrolle ein Stadt-Original auf die Bühne zu bringen. Aber damit zielt er nicht nur auf eine ästhetische Wirkung beim Publikum ab, sondern auch auf andere. Auf guten Theatern ist übrigens das Kopieren von bekannten Personen den Schauspielern kontraktlich untersagt.

[2] In der Malerei und der Plastik ist die Darstellung der menschlichen Person Gegenstand der höchsten Kunstleistung, während die bloße Wiedergabe durch Maske nur im Gebiete der niederen Künste — durch sogenannte Physiognomiker — produziert wird und auch dort, wie man in Varietés sehen kann, nur einen ganz untergeordneten Rang einnimmt.

Wo aber diese Darstellung, als nicht mit der Wirklichkeit kollidierend, in das künstlerische Gebilde der dramatischen Kunst tritt, ist ihr auch sofort die unmittelbarste und unter Umständen auch die höchste ästhetische Wirkung sicher. Hier ist die dramatische Kunst allen anderen überlegen, hier bringt sie Darstellungen, die ihr ganz allein angehören, und wo kein Vergleich mit einem anderen Kunstobjekt möglich ist. Und das geschieht da, wo die konkrete Bewegung dargestellt wird, in der äußeren Erscheinung und in der Sprache, als dem sichtbaren Reflex seelischer Zustände. Die leidenschaftliche Geste, ein Seufzer, ein Schrei des Schauspielers, ja eine gesamte Situation, werden dann in der Darstellung gleichwertig als die natürlichen Dinge selbst hingenommen. Der Angstschrei, der Todesseufzer, mit dem auf der Straße ein Mensch unter Mörderhänden zusammenbricht, ist derselbe Naturlaut, wie der, den der gute Schauspieler auf der Bühne nachahmt. Die Tränen, die die Frauen weinen, wenn Maria Stuart Abschied nimmt, stecken immer so und so viele Damen im Theater an, daß sie nach den Taschentüchern greifen — hat man jemals einen Menschen in einer Bildergalerie weinen, lebhafte Reflexbewegungen oder gar aktive Teilnahme am Dargestellten äußern sehen?[1] Und wenn wir das vernehmen, und wenn das so intensiv auf uns wirkt, so tritt schließlich die Vorstellung zurück, daß hier ein künstlerisches Gebilde — Wallenstein oder Cäsar — zu Tode getroffen seufzt, sondern ein Mensch, lediglich als solcher, ein Mensch der Wirklichkeit. In solchem Falle ist die Maske, die ganze dramatische Figur, gewissermaßen nur eine nebensächliche Erscheinung, ein bloßer Träger eines wirklichen Erlebnisses. Daß die Darstellung hier trotz aller puren Natürlichkeit auch unter besonderer ästhetischer Modifikation stehen kann, soll nicht unerwähnt bleiben, wenngleich dieser Umstand an der Tatsache selbst nichts zu ändern vermag. Die menschliche Bewegung und die menschliche Sprache gestatten an sich eine Behandlung für speziell ästhetische Wirkungen, aber diese kann, ganz abgesehen von der künstlerischen Produktion, bereits, innerhalb gewisser Grenzen, im Leben selbst erzielt werden. Ein edler Gang, eine vornehme Bewegung, eine volltönige Stimme und eine klare Betonung, aber auch eine vollendete sprachliche Formung der Gedanken sind schon im Leben vorhanden.

[1] cf. Bd. I, S. 74 u. 75.

§ 4

Das Verhältnis zwischen Künstler und Werk, das in den anderen Künsten ein unmittelbar-einfaches ist, das dort dem produzierenden Künstler die volle Freiheit, Ausgiebigkeit und Verantwortung gestattet, ist also in der dramatischen Kunst vollständig verändert, und dieser Unterschied gibt ein durchaus nicht zu unterschätzendes Minus auch noch in anderer Hinsicht. Der dramatische Künstler ist niemals Eins mit seinem Werke, sondern stets in ihm nur ein Teil. Niemals hängt die Wirkung des Werkes nur von einer einzigen künstlerischen Individualität ab, sondern immer von mehreren. Ein Solospiel, in dem nur einer, zugleich „Dichter" und Schauspieler, aufträte, wird als Ausnahme-Kunststückchen zu gelten haben, nicht dem allgemeinen Begriffe der dramatischen Kunst entsprechen. Selbst dem sagenhaften Einzelmimen, dem Thespis, stand der Chor gegenüber. Und wenn wir zuvor die Übertragung des Kunstgebildes auf den Menschen selbst nur in bezug auf die objektiv-räumliche (leibliche) Erscheinung erwogen haben, so wird sich ein gewisses Manko auch in Hinsicht auf die subjektiv-geistige Produktion des Werkes durch das künstlerische Schaffen ergeben.

Die dramatische Kunst ist die Kunst der Teilarbeit *κατ' ἐξοχήν*. Und in dieser Teilbarkeit liegt zweifellos ein nicht unbeträchtliches Manko. Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß die dramatische Kunst durchaus keine Kombination bloß zweier verschiedener Künste, der Dichtkunst und der Schauspielkunst ist. Denn in der Zweiteilung von Dichtkunst und Schauspielkunst ist durchaus nicht die dramatische Kunst als solche gegeben, vielmehr sind beide nur Teile, nicht Hälften. Der „Dichter" und der „Schauspieler" allein bringen nicht die gesamte konkrete Wirkung der dramatischen Darstellung zuwege, denn Schauspielkunst und Bühnenkunst sind nicht identische Begriffe, man versteht unter ersterer übereinstimmend nur die Darsteller der handelnden oder an der Handlung teilnehmenden Personen, im letzten Sinne also auch die Statisten, die „Theaterlanzknechte", wie POSSART sagt. Aber mit dem Dichter und dem Darsteller menschlicher Figuren und Handlungen ist das volle Werk noch nicht gegeben. Denn gewisse Dinge der konkreten dramatischen Wirkung gehören weder der Dichtung noch der Schauspielkunst an, und das gesamte Werk

erfordert das Zusammenwirken der Arbeitsteilung und Arbeitsleistung eines weit zahlreicheren und heterogeneren „Personals", das heißt einer Vielheit von Einzelpersonen, der jene schematische Zweiheit durchaus nicht gerecht wird. Man wird weder die sichtbare Dekoration und Beleuchtung, die Maschinerie, die Geräusche,[1] kurz die so mannigfach verzweigte äußere Herrichtung von Dingen und Personen, die mitunter von ganz erheblicher Wirkung sein kann, der einen noch der anderen zuschreiben wollen. In der zehnten Szene des fünften Aktes von Maria Stuart, nachdem die Königin die Bühne verlassen hat, um auf dem Schaffot ihr Leben zu beenden, berichtet Lord Lester in einem Monolog das, was der Dichter wohlweislich von der Bühne fern gehalten hat — nämlich die Exekution selbst; er sagt: „Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut? Die Stimme des Dechanten — Er ermahnet sie. — Sie unterbricht ihn — Horch! laut betet sie — Mit fester Stimme — Es wird still — Ganz still! — Nur Schluchzen hör' ich, und die Weiber weinen — Sie wird entkleidet — Horch! der Schemel wird Gerückt — Sie kniet aufs Kissen — legt das Haupt —" und nun folgt die Regiebemerkung: „Nachdem er die letzten Worte mit steigender Angst gesprochen und eine Weile innegehalten,[2] sieht man ihn plötzlich mit einer zuckenden Bewegung zusammenfahren und ohnmächtig niedersinken; zugleich erschallt von unten herauf ein dumpfes Getöse von Stimmen, welches lange forthallt." SCHILLER hat ohne Zweifel den ganzen Vorgang, ausgenommen „das Getöse der Stimmen", nur im Berichte schildern wollen, allein an und für sich — theoretisch und praktisch — stünde nichts im Wege, bei einer solchen Szene durch entsprechende Geräusche außerhalb, respektive unterhalb der Bühne die Wirkung des bloß Berichteten konkret zu verstärken. Oft läßt die Darstellung die Bühne einen Augenblick leer, und die Geräusche — man denke an die Ermordung des Wallenstein — von hinter den Kulissen sich vollziehenden Ereignissen (Türenschlagen, Krachen von erbrochenen Türen u. dergl.) treten dann in volle Wirkung. Das undeutliche Murmeln des De-

[1] In der bereits erwähnten Schrift „Schule des Lustspiels" (Berlin 1902, Bloch) ist auf dieses Moment und seine Bedeutung ausführlich hingewiesen.

[2] Auch solches „Innehalten" — ein plötzliches Aufhören von sichtbaren Bewegungen (Spiel) oder von akustischen Eindrücken (Sprechen, Musik, Geräuschen) zu momentaner, spannender Stille kann dramatisch besonders wirksam sein und ist ein ausschließliches Charakteristikum der dramatischen Kunst.

chanten in jener Szene der Maria Stuart, wie alle etwa vernehmlichen Stimmen (cf. das „Getöse“ am Schlusse) kann man noch aufs Konto der Schauspielkunst setzen, aber jene Geräusche wären ebensowenig Produktionen der Schauspielkunst, wie der Blitz, wie das Wogen des Sees, die über die Bühne hinjagenden Wolkenschatten, die wir in der ersten Szene des Tell sehen, der Donner und der Sturmwind, den wir dort und in der Ahnfrau heulen hören, der Mondschein, der in Fausts Studierzimmer fällt, und dergleichen mehr.

Man spricht aber ferner in der Theorie vom Dichter und vom Schauspieler nur im Singular und man bedenkt nicht, daß „der Schauspieler“ ein bloßes Theorem ist, daß in der Praxis nur der Verfasser des Buches im Singular verbleibt, während hinter dem „Schauspieler“ sich ein Plural verbirgt, eine vielköpfige Menge von eigenen künstlerischen Köpfen, Intentionen, Interessen, und ebenso der Regisseur als der Herrichter und Leiter des gesamten szenischen Werkes hinzukommt. Man schlage die künstlerische Absicht und Leistung der Einzelnen noch so hoch an, habe die bestmögliche Ensembledisziplin und -leitung vor Augen, immerhin wird auch der Laie zugestehen müssen, daß die Arbeitsteilung unter so verschiedene Individuen eine einheitliche ästhetische Wirkung bis ins letzte Detail hinein in der dramatischen Kunst zur Unmöglichkeit macht. Schon in der bildenden Kunst weiß man genau die Mängel zu schätzen, wenn zwei Meister an ein und demselben Bilde gearbeitet haben. Die dramatische Kunst kann darum immer nur relativ, nie ganz, ein Vollendetes bieten. Wir wollen davon absehen, wie ganz verschiedenartig der Qualität nach die Darstellungen ein und desselben Bühnenstückes, von der Vorstadtschmiere bis zu den Glanzleistungen einer Hofbühne ersten Ranges sind, sondern nur uns daran erinnern, daß eine jede, auch die beste Vorstellung der Welt, nicht aus jenem „einen Gusse“ bestehen kann, das ein jedes Meisterbild aufweist. Auch davon wollen wir absehen, daß nicht eine jede Nebenrolle mit einer künstlerischen Koryphäe besetzt sein kann. Das ist zwar in der Praxis wichtig, kommt aber in prinzipieller Hinsicht weniger in Betracht. Aber während auf einem jeden guten Historien- oder Genrebilde ein jeder Kopf, eine jede Figur und eine jede Degenquaste von ein und demselben Meister, mit gleichem Geiste und gleicher Kunst aufgefaßt und dargestellt wird, ruht die Darstellung

im Drama auf einer Vielheit von Geistern und einer Vielheit von individueller künstlerischer Auffassung.[1] Und hier macht sich das „Fremde" in der persönlichen Darstellung durch die Teilarbeit erst recht geltend, und zwar schon vor allem in Hinsicht der rein geistigen Auffassung. Der einzelne Schauspieler, dem das Buch als ein Elaborat fremden Geistes entgegentritt, wird sich freilich bemühen, sich in die fremden künstlerischen Ideen mit der eigenen Individualität möglichst einzuleben, einzufühlen,[2] allein diese eigene Individualität, mag sie noch so bedeutend sein, hat ihre natürliche Bestimmtheit und damit Grenzen, gegenüber dem Werke wie vor allem gegenüber dem Partner. Es mag sich ein großer Künstler in GOETHEs Mephisto so hineingearbeitet haben, daß wir ihm rückhaltlos mit heller Bewunderung zujubeln — er selbst denkt sich zu seinem Mephisto aber einen Faust, seinen Faust — und was für ein Faust steht neben ihm, mit dem er in stetem Gegenspiele agieren muß? — Mag auch der Faust ebenfalls von einem Künstler allerersten Ranges gespielt sein — gerade da, wo eine selbständig denkende und produzierende Individualität vis à vis steht, wird der unüberbrückbare Unterschied zwischen Ich und Du deutlich wahrnehmbar sein. Denn jener Faust empfindet dann wiederum individuell-selbständig einen Faust und einen ebensolchen Mephisto

[1] Haar und Kostüm der Thusnelda hat im „Triumphzug des Germanikus" PILOTY selbst „dargestellt", auf der Bühne richten es Friseur und Schneider her u. s. w.

[2] Nicht in Rücksicht auf ein Plus- oder Minusverhältnis, sondern lediglich als Unterschied gegenüber den anderen Künsten möchte ich darauf aufmerksam machen, daß sich die Einfühlung in der dramatischen Kunst wesentlich anders gibt, als in der bildenden. Dort fühlt sich der Künstler objektiv ein, in dem er die Bewegungsgefühle, den mimischen Ausdruck, den er subjektiv empfindet, äußerlich auf sein Material überträgt, der Dichter sucht sich ihrer in einer abstrakten Objektvorstellung zu entäußern, der Musiker überträgt die Einfühlung in den Rhythmus auf sein Instrument. Dem Schauspieler fehlt das Objekt, alle Einfühlung wendet sich auf das Ich selbst, bleibt darin, denn er produziert mit seinem Leibe und seiner Seele, den und die er nur von innen fühlt. Wer diese Unterschiede weiter verfolgt, wird ihre ästhetische Bedeutung nur um so mehr erkennen und die Vertiefung des Unterschiedes selbst. Der konzipierende Dramatiker aber ist bei seiner Arbeit selbst Schauspieler in Gedanken, denn immer neu muß er in seiner Phantasie darstellen, desgleichen auch der Regisseur.

Eine objektive Einfühlung findet in der dramatischen Kunst nur von seiten des Publikums statt. cf. den folgenden § 6.

— und auch das beste Zusammenspiel ist, muß immer nur ein Kompromiß bleiben. Und die ganze Vorstellung wird zum Kompromisse. Im Zuhörerraum wird man davon nicht soviel gewahr, die Gewohnheit wie die Naivität, beide wissen von den Feinheiten, die man ideell postulieren könnte, die aber sich nicht erreichen lassen, nichts, die lebendige, unmittelbare Darstellung auf der Bühne reißt mit fort, die intensiven Wirkungen sind gröber, man sieht die glänzenden Perlen, die entzücken und blenden, aber nicht den brüchigen, ungleichmäßigen Faden, der sie verbindet. Aber wer nicht handwerksmäßig, sondern mit künstlerischen Intentionen seine Regiebücher ausarbeitet, wer aufmerksam Proben verfolgt und vor allem auch, wer selbst ein ernst-wollender darstellender Künstler ist, weiß nur zu gut, wieviel feine Kunst, feine künstlerische Absicht verloren geht zwischen den Mühlsteinen des vielköpfigen Ich und Du, die die dramatische Darstellung zu jenem Kompromisse abschleifen. Und es ist schon ein Glück, wenn diese Abschleifung überhaupt wahrnehmbar in der Leistung wird, wenn die hochgeschätzte Kritik von einem „abgerundeten" Zusammenspiel spricht.

Keine Regievorschrift des Verfassers, und mag sie noch so detailliert und tiftlich sein, hilft da über das Manko hinweg, das der Teilarbeit der dramatischen Kunst als unüberwindliche natürliche Eigenschaft anhaftet, und auch keine noch so vortreffliche Ensembleregie.

Und fernerhin muß noch ein Umstand angeführt werden, der für die künstlerische Produktion nicht genug beachtet werden kann: Der dramatische Darsteller ist durch jene Teilarbeit zur künstlerischen Tätigkeit verpflichtet ohne Rücksicht auf seine augenblickliche Befähigung. Alles künstlerische Schaffen ist eine anstrengende psychische Tätigkeit, daher kein Handwerk, das sich in bestimmten Tagesstunden regelmäßig vollziehen läßt. Es bedeutet eine Anspornung aller assoziativer und Willensmächte, ist ein psychischer Höhepunkt der Leistung, der nicht zu jeder Stunde willkürlich sich hervorrufen läßt. Wenn der Maler in Stunden, in denen ihm die Inspiration, die „Stimmung" fehlt, die Palette, der Plastiker Spachtel und Bossierhölzer, der Dichter, ja auch der Gelehrte, die Feder niederlegen kann, um für sein Schaffen günstigere Augenblicke abzuwarten, ist der Bühnenkünstler, dessen Leistung derselben psychischen Anstrengungen

bedarf, verpflichtet zu produzieren, selbst wenn ihn eine ganz andere Vorstellungswelt im Banne hält oder sein psychisches oder physisches Befinden den momentan äußeren Aufgaben direkt widerspricht. Er ist dem Werke untertan, das Werk nicht ihm.

Die Darstellung durch Menschen selbst und die aus ihr resultierende Arbeitsteilung der dramatischen Kunst, ernst erwogen und recht betrachtet, trotz allem Plus, das uns zur intensivsten Erregung und zur enthusiastischen Bewunderung hinreißen kann, birgt eine fast grenzenlose Schwierigkeit in sich und bedeutet innerhalb des Systems der Künste tatsächlich ein sehr wohl zu beachtendes, vollwichtiges „Minus". Man hat es bisher noch nicht in volle prinzipielle Erwägung gezogen — darum haben wir ihm verhältnismäßig viel Raum gegönnt, selbst auf die Gefahr hin, unverdient als Herabsetzer unserer Kunst angesehen zu werden, als kleinlicher Nörgler an dem großen Werke, als einer, der immer nur mit der Lupe nach Schatten sucht, um die Sonne nicht zu sehen.

Ich halte die „Lupe" für angebracht — obgleich in Wahrheit eine solche nicht nötig war, um die Schatten zu sehen. Von der Sonne aber ist schon so viel gesprochen worden, daß ich sie nicht noch etwa erst unters Fernrohr zu nehmen brauchte. Sie scheint allen offenkundig, auch uns.

§ 5

Man wird aber zu dem eben Bemerkten anführen, daß in dieser Hinsicht die dramatische Kunst nicht allein stehe, da ja auch die Musik von den gleichen Bedingungen abhängig sei: Auch ihre Produktionen sind keine Gebilde eines toten, gehorsamen Materials, wie die der Malerei und der Plastik, und vor allem herrsche auch in ihr die Arbeitsteilung zwischen Konzeption und Exekution bis zum komplizierten, vielköpfigen Organismus des Orchesters hinauf.

Bis zu einer gewissen Grenze ist das, wenigstens das letztere, zuzugeben. Es ist wohl wahr, daß auch die Musik Teilarbeit ist, und gleichfalls, daß ein Musikstück ebenso gut und ebenso miserabel gespielt werden kann wie ein Theaterstück. Aber erstens: das fügsame, objektive und ursprünglich unpersönliche Material hat auch

sie: das ist der Ton. Und prüfen wir zweitens ihr Verhältnis zwischen Konzeption und Darstellung näher, so zeigen sich sehr wesentliche Unterschiede gegenüber der dramatischen Kunst. Es ist, was die künstlerische Darstellung durch die Individualität anbetrifft, ein fundamentaler Unterschied zwischen Musik und dramatischer Dichtung insofern vorhanden, als der Musiker nicht, wie der dramatische Künstler, das künstlerische Gebilde selbst darstellt als Abbild konkreter Wirklichkeit, sondern es nur mit Hilfe jenes stofflichen Mediums produziert; und zu diesem kommt ein weiteres dingliches Medium hinzu: das Instrument. Der Musiker objektiviert seine ästhetischen Intentionen auf das Material des Gehörsinns, den Ton, durch das Instrument,[1] in der nämlichen Weise, wie der Maler sein sichtbares Gebilde auf Farben und Leinwand, und der Plastiker das seine auf Thon, Gips, Marmor und Metall, und er ist von dem Instrumente, von dessen Qualität, nur genau in dem Sinne abhängig, wie der Maler von der Herstellung des Farbenmaterials,[2] der Plastiker von den Steinbrüchen oder der Technik der Gießkunst. Die Persönlichkeit des Musikers tritt daher nur in der ästhetischen Verwendung des materiellen Instrumentes in Aktion, nicht anders wie in den bildenden Künsten auch, während der Schauspieler die eigene und zwar äußerlich bestimmte und daher beschränkte Person selbst zum Gebilde machen muß.

Die Arbeitsteilung aber, die auch in der Musik herrscht, ist in der Praxis sehr wesentlich verschieden von der in der dramatischen Kunst. Auch dabei kommt in Betracht, daß die künstlerische Entäußerung sich nur im Medium des Instrumentes vollzieht. Die Instrumente aber bilden nicht wie die Teildarstellungen der dramatischen Vorstellung ein vielköpfiges Nebeneinander von Individuen, sondern eine technisch in sich gegliederte Einheit, einen organischen Zusammenhang: das Orchester wird selbst zum einheitlichen „Instru-

[1] Die menschliche Stimme, die in der Gesangskunst als Werkzeug der Tonerzeugung gebraucht wird, soll von uns hier nicht als „Instrument" angesehen werden. Aber auch sie produziert sich in dem Medium des Tones. Über die Gesangskunst wird im folgenden Paragraphen sogleich das Erforderliche gesagt werden.

[2] Zu erinnern an den technischen Unterschied der Tempera- und Ölmalerei, und die Farbenexperimente LEONARDOS, beispielsweise in dessen berühmtem „Abendmahl". Malerei und Musik haben jede ihre Spezialhistorie der Technik auch hinsichtlich des „Instrumentes".

ment",[1] und seine einzelnen Teile fließen zusammen im Dirigentenstabe; dieser verkörpert ein Etwas, einen Vorzug, der allein der Musik zukommt, und dies ist eine anscheinend formale Kleinigkeit, in Wahrheit aber ein eminent wirksames Bindemittel der einheitlichen Produktion: der Taktstrich. Durch ihn ist die ganze Exekution der Musik in eine konzise, einheitliche Organisation gespannt, schließt sich die Isolierung einer jeden Teilarbeit wieder in ein festes, konzentriertes Zusammenwirken. Es mag dem einzelnen Musiker noch so viel Kunst zugesprochen werden, wenn er im Orchester seinem Instrumente einen vollendeten Klangreiz und seelische Vertiefung verleiht — was namentlich hervortritt, wenn die einzelne Instrumentalstimme in der Melodie- oder Motivführung sich deutlich abhebt — und es ist ein Unterschied, ob ein WILHELMIJ am ersten Pulte sitzt oder ein Stadtmusikant — aber niemals hat das einzelne nstrument eine solche freie Isolierung, wie die Einzelperson auf der Bühne, immer befindet es sich am Gängelfaden des Taktstriches, der für alle Parten und ihre Einsätze gleich ist, und diese Fäden flechten sich zu einem sicheren Netze, in dem ein jedes Instrument fest gebannt hängt und deren letzter Vereinigungs- und Ausgangspunkt eben der Dirigent ist.

In der theatralischen Kunst mangelt ein solches formales Einheitsmittel, ja wäre es nicht möglich. Der Darsteller bedarf einer gewissen Freiheit der individuellen Bewegung, macht „Gänge", Pausen u. s. w., die sich ihm bei der geistigen Arbeit der Einfühlung oft im Moment des Spiels erst eingeben; währenddem er spricht oder handelt, ist er Solist und ein freier, unabhängiger Teil des Ganzen.[2]

§ 6

Die Erörterung des Verhältnisses zwischen dem produzierenden Künstler und seinem Werke gibt uns Veranlassung zu einigen

---

[1] Als man WAGNER, auf seiner Hedschra im Jahre 1849 zu Magdala ein Klavier anbot, erwiderte er lächelnd: „Ich spiele nur Orchester". Welcher Theaterleiter könnte sich vermessen, zu sagen: „Ich spiele Ensemble"?

[2] Welche Bedeutung für die Praxis dieser Unterschied hat, ist daraus zu ersehen, daß auf der Bühne ein Versehen, eine kleine Stockung — und das kommt bei dem komplizierten Apparat öfter vor als das Publikum meint und merkt — vertuscht und überspielt werden kann, ohne direkt auffällig zu werden. Wehe aber dem Orchester, dessen einzelne Instrumente „aus dem Takte" kommen!

weiteren Bemerkungen, die als eine gewisse Ergänzung zu den in diesem Abschnitte entwickelten Prinzipien einer Kunstlehre gelten sollen, gleichzeitig aber auch zur Bekräftigung der Ansicht von der unterschiedlichen Sonderstellung der dramatischen Kunst dienen können.

Wir haben bisher in unseren systematischen Erwägungen die Kunst lediglich vom Standpunkte des Werkes aus betrachtet, ganz gleich, ob es dem zu schaffenden oder dem geschaffenen galt. Führte uns der Gang der Untersuchung auch oftmals auf die Kunstproduktion selbst zurück, so blieb diese doch hinsichtlich ihrer psychisch-individuellen Wurzel, als Produzieren des Künstlers selbst, deshalb noch so gut wie unberücksichtigt, weil ein System der Künste, dessen Aufgabe es lediglich sein soll, die einzelnen Künste in ihrer Divergenz und Differenzierung zu begründen, sein Stoffgebiet naturgemäß eben nur in deren objektiven Erscheinungen, also dem Kunstprodukte allein, als gegeben betrachten kann. Aber bei der Gelegenheit, da der Betrachtung gewisse Unterschiede auch in dem persönlichen künstlerischen Schaffen offenbar werden, mag auch von diesem Gesichtspunkte aus unser Thema in Erwägung gezogen werden.

Denn es wäre der Gedanke immerhin möglich, daß auch gerade für jene abgeschlossene Welt von äußeren Daten und Tatsachen der Grund zu ihrer Differenzierung in gewissen subjektiven Bedingungen des produzierenden Schaffens selbst gesucht und somit die These aufgestellt werden könnte, daß unterschiedliche Arten der künstlerischen Auffassungs- und demnach auch Gestaltungsweise als Fundamentalbedingungen der differenzierten ästhetischen Produktion angesehen werden könnten, als deren entsprechender äußerer Niederschlag alsdann die Unterschiede in der differenzierten Produktion, als in gesonderten Künsten oder Kunstarten, sich ohne weiteres ergäben. Es würde damit ein durchaus anderer Weg, als wir ihn hier gegangen sind, eingeschlagen werden, ein Weg, der seinen Ausgangspunkt statt in den außerpersönlichen Daten der Erscheinungen selbst, vielmehr in rein persönlich-psychischen Vorbedingungen des Künstlers suchte, in einer Psychologie des Kunstschaffens, für welche dann das Produkt prinzipiell erst in zweiter Linie in Betracht käme, als konsequentes Endresultat, oder gleichsam als Betätigung und zugleich Bestätigung differenzierter ästhetischer Anschauung und dementsprechender Ge-

staltung, die man alsdann auch in Einklang setzen könnte mit einer individuell verschiedenen ästhetischen Beanlagung.

Und eine solche Hypothese müßte wohl alsdann folgende Generalteilung zeigen und folgende zwei divergente Richtungslinien des künstlerischen Schaffens aufzeigen als Grundlinien eines Systems der unterschiedlichen Einzelkünste: Eine mehr kontemplativ-objektive Art, das Weltphänomen ästhetisch aufzufassen und bildnerisch zu gestalten, und eine mehr subjektiv-aktive Art ästhetisch zu empfinden und sich zu entäußern; und eine jede Art würde sich im künstlerischen Gestaltungstriebe äußern, indem sie diesem in der einzelnen Persönlichkeit eine bestimmte Richtung, einen spezifischen Charakter aufprägte: In der Persönlichkeit der Einen würde die Produktion mehr ein Niederschlag dinglicher Anschauung[1] sein, eine Projektion ästhetischer Kontemplation in einem konkreten Gebilde, das als Träger, als Objekt und Ding für sich dastünde, während in der Persönlichkeit des Andern der subjektiv-aktive Gestaltungstrieb sich als ein unmittelbarer Ausfluß, als eine Entladung subjektiv gesteigerter Willenskräfte zeigte, dessen Mitteilungsbedürfnis und Mitteilungskraft nicht aus einer Kontemplation heraus wiederum eine rein kontemplative Anschauung erwecken will, sondern nur Willensmomente entäußern, mitteilen, übertragen.

I

Darauf scheint zunächst schon eine populäre Ansicht hinzuweisen. Meinen wir nicht immer, daß es etwas anderes sei, das Weltphänomen „mit dem Auge des Malers“ oder die Dinge mit dem des Plastikers zu betrachten, als es als Musiker mit den gesteigerten Pulsschlägen des Gefühles zu empfinden und diese Gefühlswelt mit heißblütiger Leidenschaft auf der Geige ausströmen zu lassen, um ein temperamentvolles Innenleben durch das edle Medium der Töne der Brust der Nächsten anzuvertrauen, ihn

[1] cf. die Worte, die LESSING dem Maler Conti in den Mund legt: „Oder meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“ Und GOETHE läßt den Werther sagen: „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege“ u. s. w.

zum Mitfühlen, Mitleiden, Mitfreuen, Mitleben fortzureißen? Und zeigt sich uns doch der künstlerische Mensch so ganz anders als Maler und Plastiker, denn als Dichter, Musiker oder als Schauspieler, ja glauben wir doch die Unterschiede ihres inneren ästhetischen Empfindens sogar an dem äußeren, fast typisch-charakteristischen Habitus ihrer Persönlichkeit erkennen zu können. Es offenbart sich gleichsam eine andere Spezies künstlerischer Mensch, wenn wir den Freund im Atelier vergleichen mit dem Freunde, in dessen Arbeitszimmer der Bechsteinflügel steht und bunt bebänderte Lorbeerkränze von den Wänden herabhängen. Still und gemessen, man möchte fast sagen „gemütlich", arbeitet jener mit der Palette vor der Staffelei, von der inneren Unruhe, Erregung und „Nervosität", von der Leidenschaft und steten temperamentvollen Agilität, die der Musiker fast immer kundgibt und die der Schauspieler nur zu oft vergeblich hinter einem weltmännisch-gemessenen Außenschein zu verbergen sucht, ist bei ihm anscheinend nichts zu spüren. In voller äußerer Ruhe vollzieht sich die Arbeit des Malers oder Bildners, nur der fortwährende, prüfende Blick des Auges verrät uns auch eine innerliche produzierende Tätigkeit, immer konzentriert sie sich aber auf ein äußerliches Objekt; und wenn das Auge nachliest, was die Hand mit der Farbe oder dem Thone geschaffen hat, so ist das nur eine Kontrolle, die die eigene Kontemplation am eigenen Werke vollzieht. Ich weiß wohl, so mancher riegelt sein Atelier von innen ab und will allein sein, aber so viele andere arbeiten ungestört weiter, wenn der Freund oder auch nur der gute Bekannte bei ihnen sitzt und sie zusammen plaudern. Aber welcher Dichter würde, ja könnte auch nur unter den Augen eines Besuchers arbeiten? Er muß sich innerlich konzentrieren, muß seine Willenswelt, seine Intentionen in Vorstellungen zwingen, die lediglich subjektive Gestaltungen sind, das Auge, mit dem er sieht und prüft, ist das der inneren Anschauung, seine Palette der buntfarbige Assoziationsschatz seiner innersten Psyche und seine schaffende Hand nicht die, welche die Feder führt, sondern der willenerfüllte, assoziationsdurchtränkte Intellekt.

Und wenn wir von einer populären Ansicht weiter gehen zu einer strengeren Prüfung auf Grund wissenschaftlicher Daten, so werden sich solche finden lassen, auch wenn wir nicht nur die Einzelperson ins Auge fassen, sondern, verallgemeinernd, das Problem vom völkerpsychologischen Gesichtspunkte aus be-

trachten. Auch hier würden wir zu bedeutsamen Unterschieden gelangen, würde auch hier eine Teilung deutlich erkennbar sein, die hinsichtlich der subjektiven Bedingungen der ästhetischen Produktion auf zwei wesentlich getrennte Gruppen von Künsten hinwiese: Künste der objektiven und subjektiven Entäußerung. Es wird uns dieser Unterschied sofort klar werden, wenn wir jenes eigenartige Moment der Ekstase in Berücksichtigung ziehen, das in unteren Kulturschichten eine so wichtige Rolle spielt und namentlich für den Tanz, und damit auch für unser Thema, sehr wesentlich mit in Betracht kommt. Ich will mich nicht in Einzelheiten einlassen, sondern glaube, mich auf die summarische Angabe des Wesentlichen beschränken zu können, will aber nicht verfehlen, auf die Bedeutung dieses Momentes hinzuweisen. Die Art der subjektiven Entäußerung des persönlichen Willens im Tanze, und alsdann in der Musik und in der dramatischen Darstellung, erscheint uns allerdings so charakteristisch und spezifisch, daß der Gedanke sehr nahe liegt, in ihr zugleich das alleinige Motiv jener künstlerischen Gestaltung zu suchen und die Erklärung für ihre Produkte, statt in einer mehr vom Zuschauer aus gewonnenen Art der Wirklichkeitsmimesis, eben nur in diesen Motiven des darstellenden Subjektes selbst zu finden. „Man bedarf" — sagt GROSSE — „wahrlich keiner langwierigen Untersuchung, um den Lustwert dieser gymnastischen und mimischen Aufführungen für die Ausübenden und Zuschauenden zu schätzen. Es gibt keine andere Tätigkeit, die so den ganzen Menschen bewegt und erregt wie der Tanz. In dem Tanze finden die Primitiven ohne Zweifel den intensivsten ästhetischen Genuß, dessen sie überhaupt fähig sind. Die meisten primitiven Tanzbewegungen sind sehr energisch. Wir brauchen uns nur in unsere Kinderjahre zurückzuversetzen,[1] um das lebhafte Lustgefühl nachzuempfinden, welches mit solchen starken und schnellen Bewegungen verbunden ist, vorausgesetzt, daß sie ein gewisses Maß von Dauer und Anstrengung nicht überschreiten. Und dieses Gefühl ist um so stärker, je intensiver die emotionale Spannung war, die durch die körperliche Bewegung ausgelöst wird."[2] Und es mag hinzugefügt werden, daß der „Tanz" sich durchaus nicht immer nur auf ein „gewisses Maß von Dauer und

[1] cf. Bd. I, S. 253.

[2] Anfänge der Kunst, S. 212.

Anstrengung" beschränkt, sondern vielmehr, wie eine große Menge Daten ethnologischer Beobachtungen erweist, die körperliche Anstrengung und psychische Exaltation bis zu pathologischen Zuständen treibt, — bis die Tänzer bewußtlos, mit Schaum vor dem Munde, zu Boden stürzen oder in Zuckungen geraten und halluzinieren und Visionen haben.[1] In unseren Kulturschichten sind diese Erscheinungen, wenigstens als Daten des durchschnittlichen („normalen")[2] Menschen verschwunden, die Willenskraft, die sich bei den Primitiven ungehindert, in körperlicher „Emotion" — und zwar hier in ästhetischer Form, im Spiele — entladet, wird durch die im Laufe der historischen Entwicklung angesammelte Wucht von Vorstellungsmassen[3] gebändigt, korrigiert oder übergeleitet.

[1] Des Näheren zu verweisen auf TH. ACHELIS, Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung, Berlin 1902, cf. besonders S. 163 u. f.

[2] Man erinnere sich folgender Stelle aus NIETZSCHE: „Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird. Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sankt Johann- und Sankt Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von „Volkskrankheiten", spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre „Gesundheit" sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust." (Geburt der Tragödie, S. 5.)

Überhaupt mag man im Sinne des Obigen die NIETZSCHEschen Begriffe von „Apollinischem" und „Dionysischem" in ihrer Gegenüberstellung als Pole der Lebensauffassung, Lebensentäußerung sowohl als auch der Kunstauffassung und Kunstentäußerung in Betracht ziehen. Nur vergesse man nicht, daß diese Begriffe NIETZSCHES viel voller und weitreichender sind, weil mit den Problemen einer „Artisten-Metaphysik" erfüllt, und daher hier nur vergleichsweise herangezogen werden können.

[3] cf. Bd. I, S. 74, das Zitat aus ZIEHEN.

Aber wenn auch der „Tanz“ in unserer Kulturschicht zum degenerierten Rudiment geworden ist[1] und der phylogenetische Weg vom Tanze der Naturvölker bis zum heutigen dramatischen Kunstwerke und der heutigen absoluten Musik so lang gewesen ist, daß am Endpunkte in der Gegenwart ein total neues und modifiziertes Entwicklungsgebilde dasteht — der Stammbaum und mit ihm die Gattungseigentümlichkeit kann dennoch nicht verleugnet werden und ist ja auch von uns stets hervorgehoben worden.

Die Beweise sind mannigfach vorhanden. Wir brauchen die Lust, das Verlangen nach musikalischem oder dramatischem Spiele nur in uns selbst zu prüfen, um uns bewußt zu werden, daß — vornehmlich in jungen Jahren — sich dahinter ein „emotionaler“ Drang verbirgt, der als „Spannung“ oder „Überschuß“ von Kraft nach der Entäußerung im Spiel sucht, und auch der temperamentvolle Schauspieler von Beruf wird es gern zulassen, wenn wir die innersten Motive seines künstlerischen Willens unter diesen psychologischen Gesichtspunkt fassen. Es hat sich nur, im Gegensatz zu den Erscheinungen der Primitiven, die Art der Entäußerung moderiert und modifiziert, zu dem dort überwiegenden physischen Inhalt der Kraftspannung ist hier, in der höheren Kulturlage, vornehmlich der geistige Inhalt, die geistige Spannung und Kraft getreten, die sich in künstlerischer Darstellung entäußern will.

Eine Verbindung zwischen Wurzel und Krone dieses völkerpsychologischen Entwicklungsgebildes zeigen die mittleren Kulturschichten auf, für die uns besonders die Antike bedeutsame Daten liefert. Vor allem ist es hier der Kult, welcher die Vermittlung darbietet. Die „Tänze“ der Naturvölker stehen reichlich im Banne des Kultes und der Religion, und zwei Momente sind es vor allem, die diese Bindung in sich schließen: die Ekstase und die Kathartik. Die psychopathischen Zustände, in die die wilde Erregung und Leidenschaft den Tanzenden führt, wird, mit religiösen Vorstellungen verquickt, als heilig angesehen, da die Ek-stasis als ein Heraus- und Emporheben der Psyche über die gewohnten Vorstellungen in ein überirdisches, demnach göttliches Gebiet erscheint, wie psychopathische Zustände überhaupt auf unteren Kulturstufen

[1] cf. Bd. I, S. 254.

— aber sogar noch beim Islam[1] und selbst in der christlichen Mystik[2] — sehr oft als „geweihte", „heilige" gelten. Im modernen Sprachgebrauch erinnert der auch auf ästhetischem Gebiete verwandte Ausdruck „Inspiration" noch heute an die alte religiöse Theorie göttlicher Einwirkungen und das „Besessensein" der Antike und des Mittelalters an den Einfluß überirdischer Gewalten.

Der Zusammenhang mit dem Kulte und die völkerpsychologische Betrachtung führt in der Antike uns aber auch zu Erscheinungen, die mit höheren Kunstleistungen und selbst mit ästhetischen Theorien verbunden sind. Betrachten wir mit GROSSE vom individual-psychologischen Standpunkte aus den Tanz eben als „Entladung", so wird damit auch zugleich das Problem der Kathartik angeschlagen und an diejenige Exegese jener berühmten Stelle in Aristoteles Poetik erinnert, die den vielumstrittenen Terminus κάθαρσις in dem Sinne deutet, daß die „Reinigung" sich auf die tragische Figur selbst bezieht, also nicht auf den Zuschauer, auf die „παθήματα" der Darstellung, in die sich der dramatische Künstler — als konzipierender wie als darstellender — einfühlt. Es trägt hierbei nichts aus, daß jene Erklärung eine gewisse Einseitigkeit und damit Fehlerhaftigkeit zeigt, indem sie die kathartische Wirkung auf den Zuschauer nicht berücksichtigen oder gar negieren will, und daß sie in solcher Auffassung nicht dem Aristoteles untergelegt werden kann — ein Vorwurf, der in beider Hinsicht GOETHEs kurzgefaßte Ansicht[3] über diesen Punkt treffen muß. Denn das ästhetisch so wichtige Moment der Einfühlung[4] würde zum hinreichenden Grund dienen, eine solche kathartische Wirkung auch im Zuschauer — als Korrespondenz seiner Teilnahme am Dargestellten und am Darsteller zugleich — zu erklären. „Am intensivsten und am unmittelbarsten werden die Freuden des Tanzes natürlich von den Tänzern selbst empfunden. Allein die Lust-

[1] Wie sehr diese Vorstellungen von „Heiligkeit" des Wahnsinns selbst über die strengsten Anschauungen von religiöser und kultureller Sitte gesetzt werden, zeigt folgender, in jüngster Zeit von einem Reisenden aus Marokko berichtete Fall: Eine geisteskranke Frau pflegt ohne jegliche Bekleidung durch die Straßen zu wandeln — aber niemand wagt sie zu berühren, sondern alle weichen ihr in scheuer Ehrfurcht zur Seite.

[2] cf. ACHELIS, a. a. O. S. 23, 118, 94—95 etc.

[3] „Nachlese zu ARISTOTELES Poetik", W. W. HEMPELsche Ausgabe, Bd. 29.

[4] cf. Bd. I, S. 69 u. f.

gefühle, welche in den Darstellern flammen, strahlen auch auf die Zuschauer über. — — Auf diese Weise geraten beide Teile in eine leidenschaftliche Erregung, sie berauschen sich in den Tönen und Bewegungen — die Begeisterung steigt immer mehr, schwillt am Ende zu einer wahren Wut, die nicht selten gewalttätig ausbricht. — Wenn man sich die gewaltige Wirkung vergegenwärtigt, welche die primitiven Tänze sowohl bei den Darstellern als auch bei den Zuschauern hervorrufen, so begreift man ohne weiteres, warum der Tanz zuweilen die Bedeutung einer religiösen Zeremonie angenommen hat."[1] Und GROSSE selbst weist an dieser Stelle mit Recht auf den Zusammenhang mit dem aristotelischen Katharsisproblem hin. Mag nun auch — wie BERNAYS zeigt — ARISTOTELES diesen Begriff erst eigens für die spezielle Ästhetik der Tragödie festgestellt haben, seine Verwendung des bereits ausgebildeten Wortes und die Daten, die sonst damit verbunden sind, weisen — wie aus BERNAYS des Näheren zu ersehen ist — auch auf die Verbindung mit Primitivem hin, auf die ekstatischen Zustände des Korybantiasmos und dessen priesterlich-„homöopathischen" Heilverfahrens, in dem Physiologisches und Kultisches sich zusammenmischen. Als ein weiteres Beispiel für die Vermittlung zwischen primitiver Kultur und relativ höherer erinnere ich an die eigentümliche Bedeutung, die PLATO der Ekstase in dem berühmten Mythos im Phaidros zumißt.[2] Er läßt hier zwar den Sokrates in poetischer Form, eben nur in einem „Mythos" reden. Aber was der Philosoph als Dichter hier mit der Harfe philosophiert, das ist mehr als ein bloßes Gleichnis, denn es birgt seinen eigenen Glauben, seine eigene Gedankenwelt in sich, eine Frucht seines Geistes, die er nur unter dem Schmucke von Blumen darreicht. Und doppelt interessant ist uns dieser Mythus: sofern er uns gewisse Ansichten PLATOs selbst kundgibt und sofern er uns mit jenen mythischen Anschauungen der Griechen selbst bekannt macht, die PLATO hier zitiert, um in sie seine Lehre einzukleiden. An dieser Stelle nun ist die Ekstase in direkte Beziehung sowohl zu pathologischen Zuständen als auch zur Kunstproduktion, und nicht minder zu Kult und Religion gesetzt, und zwar als ein gemeinsames Moment. Die Grundtheorie ist eine religiös-philosophische These, die sowohl dem primitiven

[1] GROSSE, a. a. O. S. 215.
[2] Phaidros, pag. 244 u. f.

Mythus wie der platonischen Philosophie in gleicher Weise zukommt: „Die größten Güter werden uns durch Wahnsinn zu teil, freilich nur durch einen Wahnsinn (*μανία*), der durch göttliche Gabe verliehen ist.“ Als Beispiel aus dem Kulte führt er an: Die Priesterinnen zu Delphoi und Dodona; und man beachte die Wortspiele zwischen *μανική* und *μαντική*, zwischen *οἰονοϊστική* und *οἰωνιστική*. „Der Wahnsinn ist edler als die Besonnenheit, der gottgewirkte als die menschlich bedingte“. Und eine solche (dritte Art) von Begeisterung und Wahnsinn (*κατοκωχή* und *μανία*) stammt von den „Musen“: „welche, wenn sie eine zarte und unentweihte Seele ergreift und zu Festgesängen und anderer Dichtung aufregt und entzückt (*ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα*) die Nachkommen bildet (erzieherisch auf sie wirkt). Wenn aber einer ohne diesen Musenwahnsinn zu den Pforten der Dichtkunst kommt, sich beredend, er könne auch wohl (nur) durch Kunst (*ἐκ τέχνης*) ein guter Dichter werden, der wird teils selber als ein Ungeweihter erachtet, teils wird seine Dichtung als die des Besonnenen von der des Wahnsinnigen verdunkelt.“ — Die philosophische Theorie, die, zwischen den Mythus hinein, PLATO zur Stütze seiner Ansicht entwickelt, bringt die Erklärung für solches „Gottbewegtsein“ (*κεκινημένον*) mit Hilfe der These von der Unsterblichkeit und der Anamnese der Seele, welche, nur „mit dem Leibe zusammengewachsen“, sich der transzendenten Herkunft graduell bewußt werden kann durch „Eros“ und durch Intuition (*θεατή*). „Wenn sie aber irgend ein Abbild des Jenseitigen sehen, werden diese (die Wahnsinnigen der Musen) gewaltig aufgeregt und sind ihrer selbst nicht mehr mächtig; was aber dieser leidenschaftliche Zustand ist, wissen sie nicht, weil ihre Wahrnehmung ihn nicht genügend durchdringt.“

II

Es wird nun die Frage sein, welche Konsequenzen von diesem Ausgangspunkt für ein System der Künste sich ergeben und ob solche in Widerspruch stehen würden gegen die von uns entwickelte Theorie, vor allem wenigstens, was die Stellung der dramatischen Kunst anbelangt, das Grundthema unserer Erörterungen.

Man würde zunächst, wie schon angedeutet wurde, zwei Hauptgruppen der künstlerischen Entäußerung hinzustellen haben: Erstens Künste, deren Produktion auf reale Objekte der Kontemplation

ausgeht, und Künste, deren Produktion eine Auslösung physischer oder psychischer Spannung abzweckt, Künste der Emotion. Für die erstere Gruppe würden Malerei und Plastik in Betracht kommen, für die zweite Musik (hier vornehmlich als Kunst des Rythmus) und Drama (als Tanz und als Bühnendarstellung). Der Kunsttrieb der ersteren, der speziellen Kunst der „Anschauung" würde sich dementsprechend in dinglichen Gebilden entäußern, der der letzteren, der Kunst des „Willens", durch die menschliche Person selbst. — Allein ein solcher Versuch würde nach unserer Meinung kein Resultat liefern können, das dem vorzuziehen wäre, welches wir hier auf anderem Wege gefunden haben, und würde, auch hiervon ganz abgesehen, in dem für uns Hauptsächlichen, in der Stellung der dramatischen Kunst, zu keinem anderen Ergebnisse gelangen können. Erörtern wir diesen letzten Punkt an erster Stelle.

1. Unsere Auffassung, daß die dramatische Kunst eine konkrete, ihr Wesen und ihr Endziel in der menschlich-persönlichen Darstellung zu finden sei, würde durch eine solche Theorie nicht im mindesten widerlegt, sondern angesichts der Tatsachen, nämlich der existierenden Personendarstellung und der phylogenetischen Entwicklung der Kunst, die hier nicht bezweifelt, sondern, da sie als Stützpunkt der These selbst zu dienen hat, nur um so mehr bekräftigt würde, erst recht ihre Bestätigung erhalten; nur die Motivierung, und damit die Begründung ihrer Produktion, würde eine andere sein. Denn der konzipierende Verfasser des dramatischen Manuskriptes, der „Dichter", lieferte auch hier nur die Voraussetzung, den Entwurf der eigentlichen persönlichen Darstellung, in dem nämlichen Sinne, wie der Schöpfer eines „Tanzdivertissements" dasselbe zuvor schriftlich entwirft und wie der Komponist die Noten der zu exekutierenden Musik niederschreibt. Für eine solche Gruppe emotionaler Kunst, die sich dann ergeben würde, müßte also die Arbeitsteilung[1] eben auch nur als innerhalb einer einzigen Kunst stattfindend zu gelten haben, denn wollte man auch hier von der Arbeitsteilung aus zur These einer fundamentalen Trennung schreiten (zwischen dramatischer „Dichtung", Ton-„Dichtung" und Tanz-„Dichtung" gegenüber der Schauspielkunst, der ausübenden Musik und des Tanzens), so würde die ganze These einer emotionalen Kunstgruppe erst recht wieder aufgehoben sein, weil als-

[1] cf. Bd. I, S. 273.

dann der Begriff wie das Tatsachengebiet einer auf eben jene Voraussetzung hin gesonderten Kunstgattung sofort wieder durchbrochen sein müßte. Die „Dichtung" würde vielmehr für alle drei Sonderkünste dieser Gattung nur darin bestehen, daß ihre Verfasser im voraus, in der abstrakten Phantasie, sich als Darsteller, Musiker, Tänzer fühlten, deren Emotionen nur in „Gedanken" vollzögen oder doch wenigstens als Zuschauer die Darstellung, die Musik, den Tanz in der Exekution selbst sich vorstellten. Allein eine solche bloße „Phantasie" würde wiederum durchaus nicht für eine prinzipielle Trennung von „Dichtung" und „Darstellung" zu verwenden sein, denn eine vorausdenkende Phantasie kann — mutatis mutandis — ebenfalls auch bei den entsprechenden exekutierenden Künstlern obwalten, und daher eben nur der Unterschied übrig bleiben, daß sie sich dort auf den Entwurf, hier sich auf die einzelne Ausführung ein und derselben Kunst beschränkt. Denn auch der ausübende Schauspieler, Musiker, Tänzer kann die eigene Kunstübung sich als Phantasiebild vorstellen, wie er beim Einstudieren es ja auch tausendfach tut.

Das Verhältnis von konzipierendem und darstellendem Künstler — wenn man sie wirklich trennen wollte — erscheint also gerade unter solcher systematischen Betrachtung nur als von sekundärer Bedeutung, gleichwie die Differenzierung der emotionellen Künste in einzelne Spezialkünste. Der Unterschied zwischen konzipierendem und darstellendem Künstler bestünde alsdann etwa nur darin, daß ersterer die Beanlagung hat, vor allem das Ganze der Kunstleistung zu fühlen, deren Totalität zu schöpfen, wobei die Fähigkeit, eben dieses Ganze als Phantasiebild sich vorzustellen, überwiegen mag gegenüber der Fähigkeit, das Gefühlte und Gewollte konkret und technisch eindrucksvoll auch mit eigener Person selbst darzustellen. Der dramatische „Dichter" kreiert und schaut in seiner Phantasie die sämtlichen Szenen seiner sämtlichen Personen, nur wird er nicht imstande sein können, sie sämtlich gut zu spielen; denn zur konkreten Darstellung selbst gehören noch spezielle persönliche physische Eigenschaften wie Alter, Statur, Organ, Bewegungscharakteristik und hinreichend technische Schulung. In diesem Sinne aber kann er als „Schauspieler ohne Arme" angesehen werden, wäre er „dramatischer Künstler", selbst wenn ein körperlicher Defekt die Möglichkeit praktischer Ausübung ihm völlig versagte, wie eben auch der ertaubte Beethoven der größte

Musiker blieb; dieser fühlte innerlich, intra mentem, die gigantischen und erhabenen Rhythmen seiner Motive und Melodien, hörte im inneren Ohre die Harmonien der Töne und „spielte“ (in der Phantasie) die Geigen, Bratschen und Bässe nur mit der Notenfeder in der Hand — wenngleich er niemals mehr als Geiger, Sänger oder Dirigent hatte des Amtes walten können. Ganz abgesehen also von der äußeren, technischen Möglichkeit der Einzeldarstellung — daß z. B. ein dramatischer Dichter nicht auch als Hamlet, Polonius, als König oder als Ophelia mit Erfolg auftreten könnte, daß nicht jeder musikalische Komponist die technische Fertigkeit hat, alle einzelnen Instrumente streichen, blasen und schlagen zu können — bliebe als psychische Entäußerung die Kunst ein und dieselbe, eben die emotionale. Der Schauspieler, Tänzer, Musiker hinwiederum hätte dagegen mehr individuelle Anlage zum Einzelfühlen und zur Einzeltechnik; ein guter Schauspieler weiß die äußere und innere Beanlagung seiner persönlichen Kunst sehr wohl in ihren Grenzen einzuschätzen und seine Meisterschaft als eine Beschränkung zu erkennen, er verfügt nur über die vollen technischen Mittel der speziellen konkreten Darstellung seines Rollenfaches und über die volle geistige Beherrschung ihrer Anwendung; denn nur die Dilettanten und die Schmieren-Routiniers wollen und können „alles“ spielen, den Romeo und den alten Moor, den Hamlet und den Hasemann.

2. Wenn wir aber trotzdem der Differenzierung der Künste von einem solchen Ausgangspunkte nicht den Vorzug geben können, so liegen die Gründe dafür in gewissen Konsequenzen, die bedenklich machen. Und diese Konsequenzen sind mannigfacher Art. Sie offenbaren sich schon in der einfachen systematischen Differenzierung selbst und treten auch zutage, wenn man weiter geht und ihre allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen in Betracht zieht.

A. Die Differenzierung von diesem Gesichtspunkte aus erscheint wohl plausibel und nimmt für sich ein, wenn man einfach die bildenden Künste mit ihren dinglichen, in objektiver Ruhe verharrenden Produkten gegen die Darstellungen emotionaler persönlicher Bewegung, also Tanz, Drama und eventuell Musik abwägt, aber sie bereitet schon Schwierigkeiten, wenn es sich einfach nur darum handeln soll, die Dichtkunst in dieses Schema widerspruchs-

frei unterzubringen. Auf welche Seite wäre diese zu stellen? Man könnte ebenso Gründe für die eine oder die andere aufbringen, ohne schließlich mehr zu erzielen, als ein strittiges Gebiet oder gar ein Zwischengebiet von heterogenem Charakter, wodurch aber der Differenzierungsgrund an Wert verlöre.

Je mehr man, statt mit allgemeinen Betrachtungen nur nach einer Seite hin zu operieren, beide Möglichkeiten abwägt und auf den Kern der Sache dringt, um Entscheidung und Klarheit zu bringen, ergeben und mehren sich die Bedenken. Die Werke der Dichtkunst entbehren einerseits völlig des dinglich-anschaulichen Produzierens, das Buch mit seinen Lettern oder das gesprochene Wort mit seiner rein abstrakten Vorstellung und seinen Assoziationswerten ist durchaus nicht in dem Sinne Kunstobjekt wie ein Gemälde oder ein plastisches Werk, also wäre seine Produktion und auch die Rezeption nicht nur auf reine „Kontemplation" hinauszuführen, viel eher müßte man auf den Gedanken kommen, in der Dichtkunst emotionale Momente zu suchen, denn gerade diese Kunst ist imstande, durch ihre Produkte die Vorstellungen von Bewegung, Emotion, ja selbst die Ekstase zu erwecken; wer wollte also vom Standpunkte des produzierenden Empfindens aus den Schöpfer dieser Kunst in seiner psychischen Produktionsart und -Bedingung ohne weiteres dem bildenden Künstler zur Seite stellen? Schon die vulgäre Betrachtung unterscheidet ihn von dem bildenden Künstler, und das sechste Kapitel, das ACHELIS in dem angeführten Buche der „Bedeutung der Ekstase in der Kunst" widmet, klingt hinsichtlich der Dichtkunst auf diese Tendenz aus: „die kalte Nüchternheit der verstandesmäßigen Auffassung weicht einer von innerer Erregung überquellenden, den ganzen Menschen packenden Ekstase" u. s. w.

Schon PLATO sah in der Stelle des Phaidros den Dichter unter diesem Gesichtspunkte, und die ästhetische Forschung erkennt in Gebilden der primitiven Lyrik den emotionalen Charakter der psychisch-physischen Spannung an. „Die Krieger, welche sich zum Kampfe rüsten, machen ihrer zorngeschwellten Brust durch ein Lied Luft, indem sie ihre Rache an dem verhaßten Feinde vorweg auskosten."[1] Die dithyrambischen Gesänge der Griechen, die Kampflieder, aber auch die Spottlieder wollen und müssen unter solchem Gesichtspunkte betrachtet werden.

[1] GROSSE, S. 227. Siehe dort die einzelnen Beispiele.

Wollte man aber dementsprechend den Dichter nun ohne weiteres zu der Gruppe der emotionell sich entäußernden Künste rechnen, so würde man Unterschiede ignorieren müssen, die denn doch als Tatsachen im Wege stehen.

Eine emotionale Darstellung selbst wird durch das Werk der Dichtung nie gegeben, keine Person gibt sich selbst, tanzt, deklamiert, handelt, spielt. Keine Person stellt sich körperlich dar; das Produkt des Dichters steht nie konkret vor unsern Augen. Dagegen wird man wiederum nicht verkennen dürfen, daß in der Entäußerung der dichterischen Produktion ein gewisses „Objekt" geschaffen und vollendet ist, das ohne Arbeitsteilung sich vom produzierenden Subjekte trennt, ein durchaus eigenpersönliches Gebilde, in dieser Hinsicht gleich dem der bildenden Künste, welches für sich besteht, eine „Entäußerung", die zwar nicht Ding ist, auch nicht unmittelbar, an der Person selbst haftend, durch ihre physische und psychische Individualität produziert wird. Demnach paßt die ganze Art der dichterischen Produktion weder vollständig unter diese, noch vollständig unter jene Art der Darstellung, welche rein kontemplativ sich in objektiven Gebilden entäußern soll, noch unter jene, die durch die Person selbst ihre Entäußerung sucht und findet. Man müßte hier also ein Zwischengebiet konstatieren, ein Gebiet, in dem die „emotionale Spannung" sich nur in dem Spiele der abstrakten Phantasievorstellung vollzieht, als ein „Gedachtes", und zwar ein solches, das diese Grenze der bloßen Phantasievorstellung nicht überschreiten will.

„Speert seine Stirne,
Speert seine Brust,
Speert seine Leber,
Speert sein Herz", u. s. w.

lautet der Text eines primitiven Kriegsgesanges, den GROSSE zitiert. Im „mimischen" Tanze würde man dies konkret darstellen, man würde unter Lust und Wonne die Speere schwingen und stechen, hier aber, im bloßen Gesange, spielt nur die Phantasie.

Und dieser Unterschied wäre erheblich genug. Aber dies Zwischengebiet würde, anstatt feste Grenzen auch als solches aufzuweisen, nur eine gemeinsame Fläche zweier sich schneidender Kreise ausmachen. Denn wie schon die Isolierung des dichterischen Kunstwerkes von der produzierenden Person nahe legt, ist im

Produkte der Poesie ebenso auch der Gedanke an eine objektivierende Darstellung gegeben, und es nimmt kein wunder, wenn wir sehen, daß wiederum oft eben die Theorie, die vom Schaffen des „Geistes" ausgeht, gerade auch in der Dichtkunst eine Art der objektiven Entäußerung sieht und sehen muß. Das tritt uns besonders da entgegen, wo es sich um die speziellen Arten der Dichtkunst handelt. Es ist geradezu gang und gebe gewesen, in der Epik eine „objektive" Gattung der Darstellung zu sehen, der gegenüber die Lyrik als „subjektive" hingestellt wurde. Wir haben im ersten Bande auf S. 260 in der Anmerkung bereits auf eine Äußerung in OTFRIED MÜLLERS Geschichte der griechischen Literatur hingewiesen, die erst von solchem Gesichtspunkte recht begreiflich wird, und haben auf die Unsicherheit und Haltlosigkeit solcher Differenzierung hingewiesen. Wir wollen nur bemerken, daß eine solche Auffassung vor allem von HEGEL gegeben wurde, dessen Einfluß in der Folge weithin zu spüren ist. HEGEL spricht geradezu von „Skulpturbildern" der epischen Dichtkunst, die damit „das Objektive selbst in seiner Objektivität herausstellt",[1] während er, wie bereits erwähnt, die Malerei samt der Musik und Poesie der subjektiv-ästhetischen Ausdrucksweise wegen zu ein und derselben Gruppe, der „romantischen" Künste, rechnet, obgleich er der gesamten Poesie hinsichtlich ihrer „Explikation" wieder eine Art emotionellen Charakters zuerkennt: „Das Sprechen ist nicht wie ein Werk der bildenden Kunst für sich, unabhängig von dem künstlerischen Subjekte, da, sondern der lebendige Mensch selber, das sprechende Individuum allein ist der Träger für die sinnliche Gegenwart und Wirklichkeit eines dichterischen Produkts. Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte selber dargestellt werden, wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewöhnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen, und nur dramatische gesprochen zu hören und von Gebärden begleitet zu sehen, aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich tönend, und dies Erklingen darf ihr, wenn sie vollständig als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es die einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußeren Existenz in realen Zusammenhang kommt."

Man sieht, wie unsicher die Wesensbestimmung der Poesie wird, wenn man sie an einem Maßstabe mißt, der, als imponderabel,

[1] Ästhetik III, S. 322. 320.

nur von dem Belieben einer Auffassung und Deutung abhängen kann. Aber was wäre erreicht, wenn wir uns einer solchen Auffassung, etwa der HEGELschen, anschließen wollten? Nichts mehr und nichts weniger als eine totale Spaltung des einheitlichen Gattungs- und Kunstgebietes der Poesie. Denn wenn vom Standpunkte des Produzierenden aus jene Gruppenteilung innegehalten und mit Konsequenz durchgeführt würde, und wenn in Wahrheit dem Epos jene objektivierende Bedeutung zuerkannt werden müßte gegenüber einer „subjektiven" Lyrik, so würde jene eben zur Gruppe I, diese zur Gruppe II der Künste gehören müssen — jene an Plastik und Malerei, diese an Musik (was in diesem Falle ja nicht besonders befremden würde) und Dramatik angegliedert werden.[1] Aber wer wirklich so wirtschaften wollte, d. h. ein so charakteristisches, spezielles Kunstprodukt wie die Poesie in zwei Hälften trennen, würde damit in jenen für ein System der Künste unverzeihlichen Fehler verfallen, dessen wir bereits in Bd. I, S. 272 u. 73 gedacht haben und der ein jegliches System geradezu durchbrechen, d. h. aufheben müßte, ganz abgesehen davon, daß solche Schematisierung nur mit Begriffen von Kunstarten operiert, nicht aber mit der gegebenen Tatsachenwelt, in welcher die einzelnen Erscheinungen fortwährend ineinander überfließen: „Es läßt sich nicht verkennen, daß die Lyrik der primitiven Völker zahlreiche epische Elemente enthält und daß ihre Epik sehr häufig einen lyrischen oder dramatischen Charakter annimmt. Eine reine Lyrik, Epik und Dramatik hat es in der Wirklichkeit niemals und nirgends gegeben." [2]

Man würde aber wiederum Heterogenes unter einem Begriffe zusammen haben, wenn man — wie leicht verständlich — diese Trennung nicht vollziehen und der Dichtkunst ein Sondergebiet, eben als Zwischengebiet, beließe. Denn alsdann stünde ein Teil ihrer Sonderarten der dramatischen Kunst wiederum nahe, ohne daß doch andererseits wesentliche und scharf bestimmende Unterscheidungslinien angegeben werden könnten. Und dann würden jene Vermischungen, Inkonsequenzen und Widersprüche wieder-

[1] Wodurch aber scheiden sich die „objektiven Künste": bildende Kunst und Epik voneinander? Eben doch nur durch die Art der Darstellung: konkret und abstrakt, wobei man schließlich doch auf die von uns entwickelte Trennung hinauskommen würde, ohne jedoch einen Grund, in diesem Falle eine Motivation in der Produktion, anzugeben.

[2] GROSSE, a. a. O. S. 224 u. f.

kommen, deren wir bereits an der erwähnten Stelle des ersten Bandes ausführlich gedacht haben. Sowie auf Klarheit und Bestimmtheit gedrungen wird,[1] sowie man mit Tatsachen arbeitet

[1] Das zeigt sich bereits in der von uns sonst hochgeschätzten Schrift von GROSSE, und ich möchte, eben darum, weil sie Beachtung verdient und von mir oft konsultiert worden ist, mich mit ihr auseinandersetzen, nicht in polemischer Absicht, sondern lediglich in heuristischer. Das Werk hat durchaus nichts mit der hier für uns obwaltenden Absicht eines Systems der Künste zu tun, geht daher von ganz anderen wissenschaftlichen Problemen aus, aber diese selbst drängen doch schließlich bei der phylogenetischen Betrachtung der einzelnen Künste zu einem klaren und bestimmten Auseinanderhalten der Arten. Und da dieses letztere bei ihm fehlt, so bekommt das ganze Kapitel, das es der „Poesie" widmet, etwas Unbestimmtes, Unsicheres und Widerspruchsvolles. GROSSE kommt zu keiner bestimmten und klaren Auffassung vom Wesen der Poesie; man vergleiche folgende Sätze untereinander: „Der Dichter will keine Handlungen hervorrufen, sondern Gefühle und nichts als Gefühle. Auf diese Weise scheidet unsere Definition einerseits die Lyrik von der unpoetischen Gefühlsäußerung, andererseits die Epik und Dramatik von der didaktischen und rhetorischen Darstellung und Beschreibung. Alle Poesie kommt aus dem Gefühle und geht zu dem Gefühle" (S. 224). Daß mit solcher vagen Definition nichts erreicht werden kann, zeigt sich im folgenden: „Das entscheidende Merkmal einer poetischen Erzählung besteht darin, daß sie auf das Gefühl wirken und nur auf das Gefühl wirken will". „Die Eigenart des Dramas besteht in der Darstellung eines Vorganges durch Sprache und Mimik zugleich. In diesem Sinne ist beinahe eine jede primitive Erzählung ein Drama." „Der mimische Tanz wird zum Drama, sobald er mit Worten begleitet wird." „Es ist nicht leicht, mit derselben Bestimmtheit einen inneren Unterschied anzugeben. Man kann sagen, daß das Drama nicht eine bloße gleichmäßige Tätigkeit, wie z. B. das Canoerudern, sondern eine Handlung in fortschreitender Entwickelung darstelle." „Übrigens spielen die Worte bei den dramatischen Aufführungen der Jägervölker eine so untergeordnete Rolle, daß die meisten unseren Pantomimen ähnlicher sehen als unseren Dramen." (S. 254—255.) „Seit drei Jahrhunderten aber sind sich in Europa die Dichterfürsten gefolgt wie die Könige in der Vision des Macbeth. Von SHAKESPEARE bis GOETHE — welche Reihe gekrönter Häupter!" „In der Tat, die neuere Poesie dankt ihre Machtstellung vor allem einem Fortschritte, der ihr wesentlich ganz fremd ist — der Erfindung der Buchdruckerkunst." — Man braucht keinen weiteren Kommentar, um zu zeigen, warum bei GROSSE hier immer die Grenzen sich verwischen, er immer einen „stetigen Übergang" konstatieren muß, nicht in historischer, sondern in begrifflicher Hinsicht, und wo sich die Inkonsequenzen zeigen. Er rechnet das Drama nach alter Sitte zur Poesie, und diese definiert er als Kunst der „Gefühle". Dem halte man entgegen, daß wir bei GROSSE sowohl unter dem Gesichtspunkte des „Tanzes" wie unter dem der „Poesie" die Dramatik aus den Tänzen erklärt finden! Will der Tänzer auch „Gefühle und nichts als Gefühle" hervorrufen? Und man stelle die Sätze gegenüber: „der Dichter will keine Hand-

und nicht nur mit schematisierten Begriffen, wird das Unsichere und Widerspruchsvolle einer solchen Theorie in ihren Konsequenzen bis zur Unüberwindlichkeit offenbar.

B. Aber noch von einem anderen Gesichtspunkte aus erscheint ein derartiges System der Künste in seiner Begründung unsicher. Wenn man in der Unterscheidung die Künste, in denen eine bewegte Darstellung durch menschliche Personen erfolgt, unter den Gesichtspunkt des Emotionalen fassen will, so ist eine solche Bestimmung gewiß einwandsfrei, denn der Begriff und sein tatsächlicher Inhalt decken sich hier vollkommen. Nicht so verhält es sich jedoch mit der gegenübergestellten Gruppe, der der bildenden Künste. Wir haben diese hypothetisch als Künste der „Kontemplation" angesehen, die in Gegensatz zur „Emotion" gestellt wurde. Geht man nun mit dieser Teilung bis auf den schaffenden Künstler zurück, so kann und wird dieser Unterschied auch als Bedingung der Produktion sich nur als jener Gegensatz von „Ruhe" und „Bewegung" offenbaren müssen, dessen bereits früher gedacht wurde. Denn wenn die „Entladung" emotioneller Kraftspannung das Motiv der einen, hingegen die pure phänomenale Anschauung der Kontemplation das Motiv der andern Gestaltung sein soll — von ungefähr demselben geht NIETZSCHE bei seiner Generalteilung von „Dionysischem und Apollinischem"[1] aus — so wird der allgemeine ästhetische Charakter, der beiden Begriffen und Tatsachengebieten zukommen muß, sich auch weiterhin konsequent durchsetzen müssen. Wenn nun außer Zweifel steht, daß für die Emotion sowohl in der subjektiven Empfindung wie in der Entäußerung das Moment der Bewegung charakteristisch bestimmend ist, so erscheint es hingegen fraglich, ob das bestimmende Moment der Ruhe, das schon aus psychologischen Gründen als ein Charakteristikum der Kontemplation zu gelten hat, sich als Wesen und Prinzip in jenen Künsten nachweisen läßt, die alsdann für den Ausdruck derselben zu gelten haben, also in den bildenden. Wir haben niemals behauptet, daß sich die Kontemplation — z. B. der Natur gegen-

lungen hervorrufen" und „das Drama stellt eine Handlung in fortschreitender Entwickelung dar". — Zu guterletzt aber: „GUTENBERG hat der Poesie die Waffen geschmiedet, mit denen sie sich die Welt erobert hat" — und: von SHAKESPEARE bis GOETHE, welche Reihe gekrönter Häupter". Da hätten wir ihn ja, den Dichter SHAKESPEARE, den Lesepoeten — durch GUTENBERGS Gnaden! —

[1] Geburt der Tragödie. 1871. S. 4 u. 5.

über — nur auf unbewegte Gegenstände erstrecken müsse, aber für die ästhetische Anschauung, für das kontemplierende Subjekt ist die Bewegungslosigkeit das Hauptcharakteristikum der Kontemplation, wie ja die Theorien von „interesselosem Wohlgefallen", von „willenloser, reiner Anschauung" hinreichend dartun.[1] Wenn wir nun in der Kontemplation das Motiv für die ästhetische Produktion gewisser Gebilde annehmen wollen, so müßte doch wohl der Schluß zu ziehen sein, daß die willkürliche Produktion selbst auch keine anderen Darstellungen gäbe, als eben selbst Unbewegtes, also Ruhe, weil diese für die Kontemplation der charakteristische Ausdruck wäre und auch der entsprechendste, da auch für die ästhetische Rezeption die Kontemplation um so wirksamer wird, als das Objekt der Anschauung selbst frei ist von Veränderungen, und vor allem aber, weil das produzierende Subjekt, der kontemplierende Künstler selbst, nur anschaulich, d. h. nicht emotional gestimmt sein müsse.

Im Sinne einer solchen Begründung der bildenden Künste müßte aber alles „Emotionale" ihnen fern, alle Entäußerung von physischer und psychischer „Kraft", von Bewegung und Affekt aus ihnen verbannt sein, und zwar mit rigorosester Schärfe und Deutlichkeit erkennbar. Es müßte ein Reich vollkommener „Ruhe" in ihnen begründet sein und sich so offenbar kundgeben, wie in den gegenüberstehenden Künsten unleugbar die „Bewegung". Prüfen wir diese Voraussetzung. Die Produkte der bildenden Künste selbst verharren unbedingt in Ruhe. Aber ist diese Ruhe der Gebilde auch als der Ausdruck einer gleichgestimmten künstlerischen Produktion anzusehen, als der objektive Niederschlag eines nicht-emotionellen ästhetischen Empfindens? Und hier liegt das punctum saliens. Die spekulative Ästhetik von ehedem zog diese Folgerung und knüpfte, wie nicht anders zu erwarten, daran ihre Normen.

„Das Geistige in dieser vollendet selbständigen Beschlossenheit", sagt HEGEL,[2] „des in sich selber Substantiellen und Wahren, dies störungslose unpartikularisierte Sein des Geistes ist das, was wir die Göttlichkeit nennen, im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Dasein, in die Unterscheidung und veränderliche Bewegung. Die Skulptur hat nach

[1] cf. Bd. I, S. 59 u. 141, ferner Bd. II, S. 102.
[2] Ästhetik II, S. 368.

dieser Seite hin das Göttliche als solches darzustellen in seiner unendlichen Ruhe und Erhabenheit, zeitlos, bewegungslos, ohne schlechthin subjektive Persönlichkeit und Zwiespalt der Handlung oder Situation."

Allein wir sind gewohnt, bei Theorien immer nach den entsprechenden Tatsachen zu fragen. Sehen wir zu, ob solcher spekulativ gewonnene „Begriff" von Plastik durch die Tatsachen gestützt wird. Und hier müssen wir erst recht ab ovo anfangen. Denn wenn eine Kunstart als aus besonderen psychologischen Motiven bestimmt und erzeugt angesehen werden soll, so müssen ihre Tatsachen auch auf psychologischem Gebiete dem entsprechen, sich als solche den gesamten Weg der Entwicklung entlang aufzeigen; und das Tatsachengebiet ist in diesem Falle das völkerpsychologische, das den Niederschlag davon birgt und das beweisen würde, ob jene Motive sich auch durchweg in der Entwicklung der Künste von den primitiven Gebilden an bis zur vollen klassischen Ausbildung einheitlich in den Produkten kundgeben.

Für die Gruppe der emotionalen Künste ist dies ohne weiteres festzustellen, da ist von den primitivsten Gebilden an der Charakter der Emotion durchweg vorhanden. Aber hinsichtlich der „kontemplativen" wird sich ergeben, daß die Theorie eines Inhaltes „rein kontemplativer", „zeitloser", „bewegungsloser" Anschauung ihnen erst von der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts anspekuliert worden ist und die Tatsachen ein anderes Gepräge zeigen.

Wir haben schon im vorhergehenden Kapitel darauf aufmerksam gemacht, daß die Bewegungslosigkeit des Gebildes durchaus nicht identisch zu sein hat mit einer Bewegungslosigkeit des Darzustellenden, sondern vielmehr die bewegungslose Darstellung sehr oft die Darstellung von Bewegtem sein will und ist. Hier nun, wo, statt vom Objekte der Darstellung, vom Subjekte, vom darstellenden Künstler ausgegangen werden soll, wird dieses Moment besonders wichtig, denn unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Absicht, Bewegung, Emotion darzustellen, noch eine besondere prinzipielle Bedeutung, weil der Charakter des Produktes in Einklang mit der künstlerischen Absicht gesetzt werden soll. Nun bekäme aber auch die Plastik — wir halten uns, da sie als Paradigma vollständig ausreicht, der Einfachheit wegen nur an diese — trotz aller äußeren Unterschiede der Produkte einen emotionellen

Charakter, und dann schimmerte auch durch ihre leblose Hülle das bewegte Leben mit warmem Blute und Pulsschlag hindurch, wäre auch sie ein seelischer Ausdruck nicht nur von der „Anschauung", sondern vom emotionalen „Willen" ihres Schöpfers — wie man es auch von der Poesie behaupten konnte. Wie bereits gesagt, die Theorie einer „zeitlosen" „unendlichen Ruhe und Erhabenheit" des Bildes ist erst ein Produkt ästhetischer Spekulation, wie die „reine Kontemplation" erst ein Destillat höherer Abstraktion ist. Die Naturvölker kennen weder eine „objektive Geistigkeit" noch „platonische Ideen", noch aber ist vor allem ihnen das „Bild" der Ausdruck des Unbewegten, Zeitlosen, Unemotionalen. Das zeigt sich noch in höheren Kulturschichten. Das Bild gilt auch da weder als „unpartikularisiertes Sein", noch als ästhetischer Schein, sondern als Lebendes schlechthin. Wir haben bereits früher auf die völkerpsychologische unterschiedliche Bedeutung des Bildes hingewiesen, auf Bildersturm und Bilderverbot in den Religionen, hier zeigen sich die Konsequenzen. Und wenn wir kurz noch einiges hierher Gehörige anführen wollen, so mag es zugleich auch als Ergänzung des Vorhergehenden gelten. Wenn Judentum und Islam das Bild verbieten, so liegen die Motive dafür zunächst auf religiöser Grundlage: man will die monotheistische Gottesvorstellung rein halten von Götzendienst. Aber eben in dieser Abwehr zeigt sich die Bestätigung für die völkerpsychologische Tatsache, daß das Bild selbst gleich dem lebendigen Gott, also für den Gegenstand der Darstellung selbst gehalten werden kann. Und dem entspricht nur die weitere Tatsache, daß neben dem religiösen Bilderverbote zugleich auch im profanen Leben der Aberglaube vor dem Abgebildetwerden sich scheut, da — wie mir ein Kenner des Orients versicherte — das Volk die Vorstellung hat, „es würde mit dem Bilde auch zugleich ein Stück von der lebenden Person selbst mit hinweggenommen".[1] Die naive Anschauung ist auf solcher Kulturstufe eben noch nicht zu der Vorstellung durchgedrungen, daß das Bild nur ein künstliches, ästhetisches Produkt ist, sondern sie identifiziert es in mysteriöser Auffassung mit dem Gegenstande selbst. Darum ist die Einfühlung auch ungleich intensiver, so intensiv, daß die Leblosigkeit des Gebildes geradezu aus der Vorstellung hinweg-

[1] Daher auch die Scheu vor der Photographencamera bei manchen Völkerschaften.

schwinden kann, das Bild direkt als etwas Lebendiges selbst angeschaut wird; und nur so ist es zu erklären, daß auch — noch im Mittelalter und in der Antike — dem Götterbilde selbst Handlungen und Veränderungen angesonnen werden, dieses als körperlich und seelisch bewegt vorgestellt wird, wovon Legenden und Mythen hinreichende und überzeugende Belege abgeben.

Die spekulative Auffassung vom „Wesen" der Plastik als Darstellung des „Unveränderlichen" der „unendlichen göttlichen Ruhe" hat man dem Griechentum ganz besonders angesonnen, und ANSELM FEUERBACH verwendet in seiner Schrift „der vatikanische Apollo"[1] ein ganzes Kapitel darauf, diesen ästhetischen und historischen Irrtum auf Grund von antiken Quellenzitaten zu widerlegen. Er weist nach, daß, „wenn Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue das leitende Prinzip der griechischen Kunst war, so muß es auffallen, unter allen noch vorhandenen Statuen des Altertums, die einer gewissen Periode abgerechnet, kaum eine zu finden, in welcher jenes Prinzip in seiner ganzen Strenge festgehalten und bis zur Spitze des Extrems durchgeführt wäre." „Aber wie? wenn sich Kunstgegenstände der Alten nachweisen ließen, welche ihrer inneren und äußeren Bestimmung nach, der absoluten Ruhe der Plastik nicht nur nicht widerstreben, sondern in ihr erst ihre wahre Gestalt gewinnen, und wenn gerade sie es gewesen wären, an welchen die griechische Kunst ihre ersten Versuche übte, die erste Meisterschaft erprobte, und endlich ihre höchste Kraft entfaltete?" „Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen, deren Tat meist nur ein Wink ist; aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet, zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem heraus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Da war nichts von absoluter Ruhe, sondern Bewegung; keine Beschränkung des Kunstwerkes auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer." „Sie war ihm vielmehr der sichtbare Olympier selbst, seine körperliche Hülle. Götter und ihre Statuen sind unzertrennliche Begriffe, und alles, was jenen zukam, wurde auf diese übertragen." „Gerade wie lebende Wesen werden die Statuen gehegt und gepflegt, sie

[1] S. 15 u. f. der zweiten Auflage. 1855. Die Belegstellen aus den Autoren des Altertums sind dort einzusehen.

werden bekränzt, gesalbt, gebadet,[1] sogar, als hätte man es für nötig erachtet, ihrer plastischen Langeweile vorzubeugen, mit Possenspielern erlustigt." „Als Tyrus von Alexander belagert wurde, legte man, infolge eines Traumgesichts, der Statue das Apollo goldene Ketten an, und knüpfte diese an den Altar des Herkules." „Daher denn gewissen Götterstatuen selbst die Kraft der Weissagung zugeteilt ward, wie jenem Bilde der Hekate, welches Theagenes immer mit sich führte und um Rat fragte." „Zu Daphne aber wollte man von der Apollo-Statue des Tempels den Klang der Zither gehört haben." Und wenn wir von LIVIUS hören, daß eine Statue Tränen vergießt, PLUTARCH berichtet, daß eine andere Angstschweiß austreibt, eine dritte, wieder nach LIVIUS, Blut schwitzt — wem fallen da nicht die Analoga aus christlichen Kirchen ein, wundersame Kapuzinergeschichten? Und nun vergleiche man diese Tatsachen mit jener Theorie vom Wesen der Plastik! Wo sind ihnen gegenüber noch solche prinzipielle Unterschiede festzuhalten, die einer ganzen Kunstgattung eine besondere ästhetische Art und Auffassung zuweisen und damit dem produzierenden Schaffen — in der einzelnen Persönlichkeit wie in der Allgemeinheit des Volkes und der Völker — eine spezifische Art des Bildens und der Gebilde ansinnen will, die gar nicht vorhanden ist? Wo bleibt der Unterschied der emotionalen und der „zeitlos" „in unendlicher" „substantieller" Ruhe verharrenden Gebilde und deren entsprechenden unterschiedlichen produktiven Motive, wenn die Bilder der kultischen Plastik in derselben Auffassung erscheinen wie im kultischen Spiele des Dramas, indem man dort wie hier die Darstellung in gleicher Absicht unternimmt, in gleicher Weise sie für Realität ansieht? „In beiden Statuen" (Apollo Barberini in München, Athene Promachos in Dresden) sind die Götter unverkennbar nicht bloß als seiend, sondern als erscheinend dargestellt; ihre Stellung sagt ganz dasselbe, was jene bekannte Formel, womit die Götter die tragische Bühne zu betreten pflegen."[2]

Was bleibt also zuletzt übrig? Eben nur die Tatsache, daß die Gebilde der einen Kunstgruppe selbst bewegungslos sind, Bewegungen nicht bewegt wiedergeben können, während die andere

[1] cf. Bd. I. S. 289 das Zitat aus Tacitus, den altgermanischen Nerthuskult betreffend.

[2] A. FEUERACH, a. a. O. S. 20.

die Bewegung darstellt, und zwar unter Umständen durch Personenbewegung selbst. Man wird also immer wieder auf das Gebilde selbst zurückkommen, also auch von da aus den Ausgangspunkt für die Scheidung nehmen müssen. Und das war der Weg, den wir von Anfang an eingeschlagen haben. Im Künstler selbst und seinem Schaffen lassen sich „Emotion" und „Kontemplation", die sich zuletzt als die Pole von „Bewegung" und „Ruhe" ausweisen, nicht als Tatsachengebiete trennen.

Aber die hier berührte Tatsachenwelt führt noch zu einem weiteren, direkten Beweise für unsere und gegen die andere — hypothetische — Theorie. Nach unserer Ansicht ist die Bewegungslosigkeit der konkreten künstlerischen Gebilde (Malerei und Plastik) nur eine gezwungene, eine dem produzierenden Künstler auferlegte natürliche Schranke; die entgegengesetzte Theorie dagegen müßte sie als eine freiwillige, beabsichtigte anerkennen. Die „Ruhe" des Werkes wäre alsdann eine selbstverständliche, eine rein natürliche, weil eben aus der Natur einer bestimmten ästhetischen Disposition hervorgegangen. Wäre nun dem so, so würde niemals das ästhetische Empfinden, der „Kunstgeist" daran Anstoß genommen haben, sich darüber haben wegsetzen wollen. Aber wenn schon die Tatsache, daß ein naiveres Empfinden jene Gebilde selbst für bewegt, für lebendig hält, dagegen spricht, so ruht ein weiteres und meiner Ansicht nach ausschlaggebendes völkerpsychologisches Argument in den mythischen Vorstellungen, die gerade die Griechen — „das Volk der Plastik" — in Bezug hierauf ausbildeten. A. FEUERBACH weist auf die „Künstlersage" der Alten hin, die die Enstehung der Künste an mythische Heroen anknüpft und die primitive Auffassung von dem künstlerischen Schaffen und seinen Motiven illustriert. Es ist nun auffallend und charakteristisch genug, daß die Alten in solchem Mythus stets über die Darstellungsmöglichkeit der Plastik hinausgingen, daß sie — der Wunsch ist der Vater des Gedankens — den Überirdischen künstlerische Gebilde andichten, die nicht in „unendlicher Ruhe" und „unpartikularisiertem Sein" verharrten, sondern — und das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind — als lebendige Kreaturen gedacht wurden. „Merkwürdig: jeder einzelne Zweig der griechischen Kunst läßt sich auf einen mythischen Stammhalter zurückführen. Der Toreute wie der Plastiker und Xyloglyphe wußte von fabelhaften Altmeistern zu erzählen, die ihm in seiner Sphäre zum Vor-

bilde dienten. Aber alle Werke dieser Kunstheroen waren beseelt, sie lebten. Vorbild der Plastiker, im griechischen Sinne des Wortes, ist Prometheus. Aus seiner Hand war der Mensch selbst als ein beseeltes Thongebild hervorgegangen." „Der Feuergott selbst, mit welchem Prometheus die Ehre des gemeinsamen Altars teilt, arbeitet bei Hesiod als Plastiker, und das belebte Werk seiner Hände wird Pandora." „Mag die Meinung jenes Dionys, welcher auch die Figuren an dem Schilde des Achill für beweglich hielt, nicht im Sinne des Dichters gefaßt, und als spätere Klügelei zu verwerfen sein, der Nachahmer HOMERs, der Dichter des sogenannten hesiodischen Schildes, hat ebenso gedacht. Goldene und silberne Hunde von Vulkans Hand bewachten das Haus des Alkinous:

„Sie unsterblich geschaffen in ewig blühender Jugend."

In seiner Werkstatt wurde der Gott von goldenen Mägden bedient, denen er sogar Stimme, Vernunft und Kunstfertigkeit verliehen"[1] u. s. w.

C. Schon die einfache Erwägung einer Gruppierung der einzelnen Künste von diesem hypothetischen Gesichtspunkte aus wies aber auf Konsequenzen für die allgemeine Ästhetik hin, die, wenn wir sie nun im speziellen ziehen wollen, erst recht zu Bedenken und Widerspruch führen müssen.

Nehmen wir eine solche Zweiteilung in der subjektiven Art der ästhetischen Produktion an, so müßte sich, eben schon in den psychischen Bedingungen der ästhetisch produzierenden Individualität eine psychische, und zwar fundamentale, Differenz des Ästhetischen zeigen, eine Spaltung, für die jedoch vergebens ein gemeinsamer Tatsachenboden gesucht werden würde. Denn so leicht sich äußerlich eine ästhetische Art der „Kontemplation" von einer Art der „Emotion" unterscheiden läßt, um so schwerer würde es sein, diese Trennung auf dem Boden der psychologischen Tatsachen des Ästhetischen zu begründen. Je mehr die wissenschaftliche Psychologie die Phänomene des Seelenlebens erforscht, um so mehr drängt und gelangt sie zu deren einheitlicher Erklärung, und die funktionelle Trennung von einzelnen Gebieten — wie die von „Begehrungsvermögen", „Erkenntnisvermögen" und „Geschmack" — genießt keinen methodischen Kredit mehr. Psychische Gebiete sind im Sinne einer methodischen

[1] A. FEUERBACH, a. a. O. S. 27 u. f.

Psychologie höchstens noch im heuristischen Sinne isoliert, und zwar nur insofern, als es der wissenschaftlichen Forschung noch nicht gelungen ist, bis zu der tieferen Schicht des Zusammenhanges vorzudringen. Überall aber, und zwar mit Recht, ist die moderne wissenschaftliche Psychologie von dem methodischen Gedanken geleitet, die mannigfachen psychischen Erscheinungen auf einheitliche Grundbedingungen zurückzuführen. Das Wort von einer „Einheit des Geisteslebens" ist, auch im streng wissenschaftlichen Sinne, hier zu Recht bestehend. Und je mehr die Forschung ihre Schachte in die Tiefe senkt, um so mehr weisen diese, gleichwie in der Physik, konvergente Richtungslinien auf.

Und wie es heutzutage nicht mehr möglich ist, das ästhetische Phänomen in dem Sinne zu isolieren, wie es noch KANT versuchte — worüber wir uns, dem Zwecke unserer Schrift entsprechend, im ersten Bande bereits ausgesprochen haben[1] — ebensowenig ist es möglich, die Einheit der Tatsachen speziell im Ästhetischen zu durchbrechen, gleichviel ob es der Rezeption oder der Produktion gilt. Wollte man nun innerhalb der ästhetischen Produktion sondern zwischen „kontemplativen" und „emotionalen" Bedingungen, so müßte die Forderung erhoben werden, diese Trennung mit den Tatsachen der allgemeinen Ästhetik in widerspruchslosen Einklang zu bringen. Und alsdann könnte es sich, auf Grund einheitlicher psychischer Bedingungen, doch immer nur um graduelle, also sekundäre Unterschiede handeln. — Die Annahme einer „reinen" Kontemplation würde, um es kurz herauszusagen, die Theorie einer solchen Zweiteilung zuletzt auf eine Ästhetik nach SCHOPENHAUERschen Grundsätzen hinausführen, deren Begründung lediglich auf metaphysischer Spekulation beruhte und die sowohl aus methodischen wie aus tatsächlichen Gründen abzulehnen ist.[2] In dem Bereiche des Ästhetischen verschmelzen sich Willensmomente und „Anschauung" ununterbrochen miteinander, existiert kein genereller Unterschied, sondern lassen sich nur graduelle konstatieren oder nur ein Überwiegen des einen oder anderen Momentes. Und dies letzte würde auch nur zu statuieren sein, wenn eine ganz speziell individuelle Veranlagung in Frage käme. Wie es Menschen gibt, die in der gesamten Einheit ihrer Individualität mehr rezeptiv ver-

[1] cf. Bd. I, S. 66 u. 149, bes. 145.
[2] cf. oben S. 102 und Bd. I, S. 59 u. 144.

anlagt sind, gegenüber anderen, in denen das produktive Moment, die Willenskraft, überwiegt, so kann, ganz allgemein charakterisiert, es auch im Ästhetischen Menschen von einer besonderen Neigung und Beanlagung für das Kontemplative oder für das „Emotionale" geben — aber wie hinsichtlich der psychischen Gesamtorganisation die ersteren beiden Unterschiede gar nicht ins Gewicht fallen können, also die letzteren beiden auch nicht hinsichtlich der einheitlichen allgemeinen ästhetischen Bedingungen. Und solche individuelle Bestimmtheiten offenbaren sich nur als persönliche, d. h. als Charaktereigenschaften. Wie wollte man nun eine solche Zweiteilung vornehmen, auf Grund von klaren, unterschiedlichen und fundamentalen Tatsachen, und zwar immer nur innerhalb des psychischen Gebietes, wenn solche Tatsachen nicht streng unterschiedlich und bestimmt vorliegen, wenn die Unterschiede nur von sekundärer Bedeutung, und nur als „Gesichtspunkte" tatsächlich getrennt erscheinen, in Wirklichkeit aber ihre Grenzen stetig ineinander überfließen?

Die Einheitlichkeit des Tatsachengebietes läßt schon aus methodischen Gründen die Begründung eines solchen Systems nicht zu, und je mehr wir die Tatsachen selbst prüfen, um so mehr wird uns das Schwankende, Unsichere, ja direkt Hinfällige einer solchen Theorie bewußt. Wir sind von der Möglichkeit ausgegangen, daß innerhalb der künstlerischen Psyche bereits die Bedingungen zu divergierender ästhetischer Produktion lägen. Und es hatte den Anschein, als verhielte es sich so. Aber eben nur den Anschein. Denn eine persönliche Disposition zu irgendeiner Kunst, als spezielle Beanlagung, als Neigung und Talent, kann in Hinsicht auf die Psychologie des Kunstschaffens nur von sekundärer Bedeutung sein; die letztere bietet hinsichtlich ihrer psychischen Bedingungen nur ein einheitliches Bild der Tatsachen dar, und man wird aus ihr ebensowenig gesonderte Kunstarten, als aus gesonderten Bedingungen der psychischen Produktion entstehend, herleiten können, wie aus den Tatsachen der allgemeinen Psychologie die spezielle Beanlagung und Betätigung der Einzelindividuen gefolgert werden kann, in dem Sinne etwa, daß der eine sich im Leben als Kaufmann („Begehrungsvermögen?") oder Staatsmann, der andere als Forscher („Erkenntnisvermögen?"), ein dritter als Künstler („Genie", „Urteilskraft") betätige, ein vierter aber als Forscher, Künstler und Staatsminister in einer Person, wie

GOETHE. Wenn nun einer hervorragender Maler, Bildhauer und Musiker zugleich ist — wie LEONARDO? Wieviel verschiedene ästhetische Seelen müßten alsdann in seiner Brust getrennt zugleich wohnen?

Die Psychologie des Kunstschaffens gibt uns durchaus nicht verschiedene psychische Bedingungen, verschiedenes „Ästhetisches", einzeln verteilt auf einzelne Individuen, sondern nur eine, mit den Tatsachen der allgemeinen Ästhetik übereinstimmende Einheit. Die künstlerische Produktion ist, psychologisch betrachtet, Eins, eine einheitliche Willensbewegung, eine einheitliche Intuition und eine einheitliche Assoziation. Es gibt nicht zwei Sorten von künstlerischem „Genie", ein kontemplatives oder ein „emotionales", sondern eben nur das Genie, das sich, als psychische Bedingung, überall gleich ist. Und daher hat es eben nur den Anschein, daß der Maler „in Gemütlichkeit", in Ruhe und Beschaulichkeit arbeitet, während der Dichter, Musiker und Schauspieler „nervös" produzieren. Wer will denn beweisen — und womit? — daß innerlich in der Seele der Plastiker oder Maler kein gleicher ästhetischer „Drang" walte wie im Musiker und Dichter? In seinem tiefsten Innern ist der „Drang", das Ringen, Anschauen, Gestalten, das Leiden und Sichfreuen des „Genies" — kurz, der gesamte Produktionswille — der gleiche, und wer über dies Ringen Bescheid wissen will, der lese und vergleiche die Biographien großer Maler und Plastiker mit den Lebensbeschreibungen der Dichter, oder sehe sich die Werke MICHEL ANGELOS und LEONARDOS, auch des alten GIOTTO an; und wer KLINGER schätzt, der ehrt in ihm doch wohl vor allem den ernsten Ringer mit mächtigen Ideen und großen künstlerischen Problemen.

Und nirgends ist es bis jetzt gelungen, die Einheit des künstlerischen Produzierens fundamental zu spalten, um daraus mit anderen, als willkürlichen Gründen die Differenzierung der Produkte zu erweisen. Man beachte, daß es sich in den respektablen Untersuchungen, die GROSSE und ACHELIS unternommen haben, immer nur um die — alsdann selbstverständlich durchaus zu billigende — Hervorkehrung eines Gesichtspunktes, um eine einseitige Betonung ästhetischer Momente handelt, daß ACHELIS in seinem interessanten Kapitel über die Bedeutung der Ekstase in der Kunst durchaus nicht den Versuch machen will, den ekstatischen Zustand — den wir in unserm Sinne als einen Erregungszustand zu

fassen haben — für eine bestimmte emotionale Gattung der Kunst in Anspruch zu nehmen. Ganz im Gegenteil tritt bei ihm das Bestreben zutage, den ekstatischen Zustand als eine allgemeine Eigenschaft des künstlerischen Produzierens zu fassen, er exemplifiziert zwar vorzugsweise auf die Dichtkunst, aber er erkennt den ekstatischen Zustand ebensowohl im Tanze an, wie in der Kontemplation selbst, wofür er die Beispiele aus der religiösen Mystik anführt und noch dazu im Überflusse SCHOPENHAUER zitiert; auch PLATO dehnt die Mania nicht nur auf Dichter und Rasende, sondern auch auf die Erkenntnis der „Wahrheit", auf die geniale Anschauung des Philosophen aus; und in PLOTIN gewinnt bekanntlich dies Moment kontemplativer „Intuition" volle prinzipielle Bedeutung. Wenn wir nun Unterschiede machen wollen zwischen einer Kunstproduktion im kontemplativen Sinne und im Sinne einer „Emotion", so dürfen wir sie nicht bis in die geheimen Gebiete der Psychologie des Kunstschaffens verfolgen, sondern können sie nur in der äußeren Art der Darstellung suchen. Denn die künstlerische „Erregung", der Willenszustand des Schaffens ist Eins, und ein gemeinsamer Wille überhaupt ist es, der sich in aller Darstellung „entladet".[1] Die „Entladung" des psychischen Schaffens an sich findet ebenso in dem rein geistigen, wie in dem dinglichen Materiale oder in der Schauspielkunst statt. So befreite sich GOETHE von seiner „Werther"-Stimmung durch das epische Kunstwerk selbst, das er in seinem späteren Leben nur noch ein einziges Mal wieder las und sich „hütete, es abermals zu tun", und er hatte es einst „gleich dem Pelikan mit dem Blute" seines „eigenen Herzens gefüttert", denn „es waren individuelle, naheliegende Verhältnisse, die mir auf die Nägel brannten und mir zu schaffen machten".[2]

Wenn also Unterschiede vorhanden sind, so liegen diese nicht in differenzierten psychisch-ästhetischen Grundbedingungen, sondern können nur als sekundäre gelten oder in der äußeren Art der

[1] GOETHE sagte schon: „Es gibt kein Genie ohne produktive Kraft, und ferner, es kommt dabei gar nicht auf das Geschäft, die Kunst und das Motiv an, das einer treibt, es ist alles dasselbe. Ob einer sich in der Wissenschaft genial erweist, wie OKEN und HUMBOLDT, oder im Krieg und der Staatsverwaltung, wie FRIEDRICH, PETER der Große oder NAPOLEON, oder ob einer ein Lied macht, wie BÉRANGER, es ist alles gleich." Bei ECKERMANN, Gespr. vom 11. März 1828.

[2] Bei ECKERMANN, Gespr. vom 2. Januar 1824.

Produktion gefunden werden. Und hier machen sie sich denn auch geltend. Die Produktion dinglicher Gebilde gestattet eine Beobachtung der Wirkung der Entäußerung selbst, der Gegenstand steht dem Künstler außerpersönlich und konkret vor seinen Augen, und diese prüfen demnach rein „objektiv" das Werk der Hand; alles innerlich Gefühlte muß aus objektivem Anblicke zur Kontrolle assoziativ und durch Einfühlung wieder erweckt werden, und daher stammt die scheinbare Ruhe und Gelassenheit, kurz, aller „kontemplativer" Charakter des Produzierens, der sich hier, und zwar nur der Betrachtung von außen, kund gibt. Anders ist es beim Tänzer und beim Schauspieler. Er ist selbst das Objekt der Darstellung, er selbst fühlt sie nur innerlich, unmittelbar, denn ihm fehlt als ein Mittel das dingliche Produkt, er schaut sein Darstellen und Schaffen nicht selbst, sondern fühlt es nur von innen heraus, und wenn er trotzdem, wie der Musiker den Klang und Rhythmus seines Instrumentes, so den Klang und Sinn seines Wortes vernimmt, so ist doch seine ganze Leib- und Seelentätigkeit durch die Produktion selbst so in Anspruch genommen, daß seine psychische Tätigkeit durch eine gleichzeitige Spaltung in Darstellung und Beobachtung derselben sich dieser letzteren niemals mit der vollen Aufmerksamkeit zuwenden kann,[1] mit der der bildende Künstler sein Produkt zu betrachten vermag. Und darum kann der Spiegel, vor dem ein Schauspieler etwa studiert, nicht als vollwertig mit jenem verglichen werden. Der konzipierende Dramatiker schafft zwar nur in abstracto, aber sein Phantasiebild beruht, wie wir schon erwähnten, auf einer Einfühlung in die schauspielerische Darstellung, während der konzipierende Dichter in sich ein gedankliches Objekt schafft, sich in Gestalten einfühlt, die nicht konkrete, bewegte, darstellende, „spielende" sind, sondern zu abstrakten Vorstellungsgebilden bestimmt sind, als bloße „Schilderungen". Hier mag auch ein Grund zu finden sein für die Tatsache, daß „Dichter" oft so wenig gute Dramatiker sind und daß an der dramatischen Produktion die Schauspieler selbst einen so großen Anteil nehmen. Ich lege diesem Umstande durchaus keine besondere theoretische Bedeutung bei, wie PRÖLSS an jener Stelle, die wir im vorangehenden besprochen haben, sondern nur die

[1] Die Künstler merken eine solche Ablenkung bereits, wenn sie auf den Souffleur acht zu geben haben.

praktische, daß der Dramatiker von der Kunst der konkreten Darstellung auszugehen habe und in ihr sich schulen müsse, wenn man sich nicht darüber beklagen will, daß an Stelle höherer Produktion nur die geschickte handwerksmäßige Routine des Praktikers dominiert (cf. BENEDIX); aber freilich gehört eben auch dazu die theoretische Erkenntnis als Voraussetzung, daß „Drama" und Dichtkunst verschiedene Kunstarten sind. Wenn wir nun der individuellen Art der Produktion eine nur sekundäre Bedeutung zumessen, so können alsdann individuelle Unterschiede wohl eine gewisse Bedeutung erhalten. Wir sehen selbst bei Genien wie GOETHE einen auffallenden Unterschied zwischen seiner Dramatik und der SCHILLERschen. Wie viel im Götz, im Egmont wird nicht als „lyrisch", als „episch" bezeichnet? Und haben wir andererseits unter den gesamten Gedichten SCHILLERS ein einziges, das dem Mignonliede, Wanderers Nachtlied und anderen Perlen GOETHEscher Stimmungslyrik gleich käme? Was sind SHAKESPEARES Sonette gegen seine Dramen gehalten, SCHILLERS Romane gegenüber den GOETHEschen und WAGNERS „Lieder" und „Siegfried-Idyll" im Vergleiche zu seiner dramatischen Musik? — Aber es sei fern von uns zu behaupten, daß nicht beide „Seelen" in einer Brust zu wohnen vermöchten.

Aber behalten wir unsere anfängliche Trennung noch kurz im Auge. Rein äußerlich betrachtet bestehen die Unterschiede zwischen emotionaler und „kontemplativer" Produktion zu Recht. Es ist und bleibt ein Unterschied zwischen persönlicher körperlich-seelischer Selbstdarstellung und der Darstellung durch ein vermittelndes dingliches Kunstobjekt. Wenn wir dagegen die ästhetischen Bedingungen des Kunstschaffens fundamental als Einheit, als gleiche annehmen müssen, aber wenn andererseits jene erstere Produktion in physischer und psychischer Bewegung sich auslöst, die letztere nicht — spricht alsdann diese Tatsache nicht vielmehr dafür, die Gründe in der Darstellungsart und ihrer Möglichkeit allein zu sehen, als in besonderen unterschiedlichen inneren psychischen Bedingungen des künstlerischen Schaffens? Der Darsteller eines Diskuswerfers, eines Fechters wird innerlich dieselben emotionalen Gefühle empfinden müssen, die er seinem Marmor aufprägt, denn er muß sich „einfühlen" in sein Sujet, wenn er wirken will, d. h. wenn wir selber uns in sein Bildwerk einfühlen sollen. Und PILOTY wird sich in seinen „Seni" wohl ebenso eingefühlt haben.

Zeigt das doch, wie früher bemerkt, sich auch in der ästhetischen Rezeption. Hier kann die Einfühlung in Werke der bildenden Kunst selbst bis zu einer gewissen emotionellen Reflexbewegung gehen.[1] Der Unterschied ist nur der, daß PILOTY sein „Gefühl" nicht persönlich darzustellen braucht, nicht mit eigenem gesenkten Haupte die Trauer, den Ernst und das Sinnen darstellt, sondern die gesamte Einfühlung in das Phantasiebild auf ein dingliches Gebilde überträgt. Aber diese dinglichen Gebilde verharren in Ruhe, denn die Veränderung, alle physische und psychische, ist in ihnen nicht darstellbar. Die Vorstellung von Bewegung muß erst auf assoziativem Umwege, durch Einfühlung in ein Unbewegtes erweckt werden. Der Strom des „Emotionellen" geht daher erst durch einen Rheostat, der ihn schwächt, ihn seiner unmittelbaren Entäußerung beraubt, während die persönliche Darstellung, selbst emotionell, die Bewegung frei und ungehindert wiedergibt. Darum bewegt sie hier den „ganzen Menschen", der durch sie selbst bewegt wird und in physischer und psychischer Kraftentäußerung darstellt.

So, meine ich, ergäbe sich der Grund für die Differenz von ruhiger, kontemplativer Produktion und emotioneller eher aus der natürlichen Art ihrer Gebilde und deren Vermögen, denn aus einer gesonderten psychischen Bedingung des Kunstschaffens; wo in diesem aber die Sonderung erscheint, da ist sie mehr als Wirkung anzusehen, denn als Ursache, und nicht umgekehrt. Und darum erscheint mir denn auch die Aufstellung jener Hypothese in ihrer Konsequenz schließlich nur zur Bestätigung der hier entwickelten Theorie zu dienen, als eine Probe auf das Exempel, die von einem entgegengesetzten Punkte aus unternommen wurde.

Achtes Kapitel

Das Verhältnis der Einzelkünste zur dramatischen Kunst

Bevor wir zum Schlusse dieser Abhandlung gelangen, bleibt noch übrig, einige generelle Hinweise zu geben über das Verhältnis der dramatischen Kunst zu den Einzelkünsten, in erster Hinsicht als sogenannte „Mischkunst", in zweiter Hinsicht in ihrem speziellen Verhältnisse zur Dichtkunst. Wir haben schon oben die Ansicht ausgesprochen, daß die dramatische Kunst nicht als Kombination der anderen Künste angesehen werden darf. Jetzt, nachdem wir

[1] cf. Bd. I, S. 73.

die einzelnen Künste und auch die dramatische näher charakterisiert haben, wird es uns möglich sein, den genaueren Beweis dafür zu erbringen. Unter „Mischkunst" verstehen wir die Verbindung der einzelnen, in ihrem Wesen sonst isoliert und charakterisiert für sich bestehenden Künste zu einem gemeinsamen und neuen Kunstgebilde, das als solches wiederum eine eigene Kunstart für sich vorstellen soll.

§ 1

Daß es auf den ersten Hinblick etwas Verlockendes hat, in der dramatischen Kunst eine Vereinigung von allen höheren Künsten zu sehen, wollen wir nicht abstreiten; von BATTEUX und SULZER bis auf R. WAGNER hat man die These eines „Gesamtkunstwerkes" oft genug vertreten,[1] und gerade WAGNERs Theorie hat sie in neuerer Zeit populär gemacht.[2] Schon bei oberflächlicher Beobachtung konnte man auf den Gedanken kommen, daß im Kunstwerke der Bühne die bildende Kunst als Malerei durch die gemalten Prospekte und Kulissen vertreten sei, die Dichtkunst, wie nicht anders zu erwarten, durch die „Handlung" und die mannigfachen, rein poetischen Ingredienzen des Textes, die Musik aber durch den im Bühnenspiel, namentlich früher, so oft unter- oder eingelegten oder in der Oper konsequent durchgeführten Gesang und die Orchestrierung, ferner durch die Bühnenmusik, bis sie in der Oper eine dominierende Stellung erlangte. Faßt man das Problem etwas feiner an, so wird die Verbindung der Künste zur „Mischkunst" noch etwas tiefer begründet erscheinen: Man wird die bildenden Künste nicht allein in den gemalten Dekorationen, sondern das „Malerische" in dem gesamten Bühnenbilde finden, in der Anordnung der Situation — entsprechend dem Historien- und Genrebilde — in der Beleuchtung als „Stimmung", und in der farbigen Wirkung der Dekoration, auch der Kostüme. Man spricht ja in diesem Sinne direkt von einem Bühnen-„Bilde", von einem

[1] cf. die Skizze F. KÖGELs „Ästhetische Hinweise auf das Musikdrama" im Kürschnerschen Wagner-Jahrbuche, Stuttgart 1886.

[2] z. B.: „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist" (Kunstw. d. Zukunft, IV, W. W. Bd. III, S. 150).

guten oder weniger guten „Bilde", das der Regisseur geschaffen habe, von „malerischer" Wirkung und „Stimmung".[1]

Man findet ferner die „Plastik" auf der Bühne sowohl in den künstlerisch reizvoll gestalteten Gruppen der Schauspieler wieder wie auch in deren einzelnen Stellungen, Bewegungen und Gesten, während man eine Verbindung zwischen Musik und Dichtung in dem Zusammenhange von sprachlichem und musikalischem Rhythmus, Betonung, Modulation der Stimme und des sprachlichen Affektes sieht. Trotz aller anscheinenden Plausibilität können wir der These der „Mischkunst" nicht beistimmen und müssen auch den Begriff eines „Gesamtkunstwerkes" ablehnen, wenn er sich mit dieser Theorie identifiziert.[2]

---

[1] Es ist das große Verdienst des Herzogs GEORG gewesen, auch hier bahnbrechend und schöpferisch zu wirken; mit seinem eminent feinen künstlerischen Geschmacke, in dem sich ein hervorragendes Talent zur Malerei mit einer tiefen kunstwissenschaftlichen Gelehrsamkeit verbindet, hat er für die theatralische Szene künstlerische Reize erschlossen, die man vor ihm nicht zu ahnen vermochte. Sollten einmal aus dem Archive des Meiningischen Hoftheaters Publikationen kommen und der Schatz von Zeichnungen bekannt werden, die der Herzog als Figurinen, Gruppen, Farbenskizzen u. s. w. für die Ausarbeitung seiner Regiebücher entwarf, aldann wird die weitere Öffentlichkeit den eingehenden Beweis dafür erhalten, daß Herzog GEORG nicht nur einer der größten Künstler der Bühne, sondern auch ein ausgezeichneter Maler gewesen ist.

[2] „Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem künstlerischem Leben." „So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein." WAGNER, a. a. O. S. 155.

Für eine längere Auseinandersetzung mit WAGNERS Theorie ist hier kein Raum mehr. Ich will nur in Kürze folgendes bemerken:

1. Es fällt WAGNER gar nicht ein, die isolierten Künste als solche vereinigt sehen zu wollen. Er sagt (Oper und Drama, zweiter Teil, S. 3) folgendes: „Reinheit der Kunst wird daher das erste Erfordernis für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann. In der Tat kann uns nichts Verwirrenderes vorkommen, als wenn z. B. der Maler seinen Gegenstand in einer Bewegung darstellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich ist; vollkommen widerwärtig erscheint uns aber gar erst ein Gemälde, in welchem die Verse eines Dichters einer Person in den Mund geschrieben sind. Wenn der Musiker — d. h. der absolute Musiker — zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zustande;

Nehmen wir die Künste als solche nicht nach beliebigen drehbareren Wortbegriffen, sondern rein wesentlich und tatsächlich, so wird es sich schon aus der eben hinreichend erörterten Charakteristik ihres Einzelvermögens ergeben, daß eine Verschmelzung, d. h. eine Vereinigung von bildenden Künsten mit denen der Sukzession aus natürlichen Gründen ausgeschlossen ist, und ebenso innerhalb der bildenden die Vermischung von Plastik und Malerei. Man

---

wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde noch seine Musik verstünde. Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein GOETHEscher Roman vorgelesen und dazu noch eine BEETHOVENsche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht. So in der Tat stellen sich kindisch-kluge Literaten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunstwerk" vor."

Aber trotzdem spricht er stets von „Gesamtkunstwerk", „Verbindung" der einzelnen Künste zu diesem. Und insofern hat er die Theorie der „Mischkunst" nicht beseitigt, sondern — wider Willen — erst recht populär gemacht.

2. Er arbeitet in seiner Theorie des „Gesamtkunstwerkes" fortwährend mit den Begriffen „Architektur", „Bildhauerkunst", „Plastik" u. s. w., die zu jenem „gemeinsamen" Kunstwerke vereint werden sollen. Und dadurch hat er selbst, in begrifflicher Hinsicht, die Verwirrung mit unterstützt. Er kommt dazu durch seine ganz eigentümliche Begründung, daß die Einzelkünste nur durch Kultursünden und damit durch ästhetische Décadence sich als solche isoliert hätten, zu unnatürlichen und unästhetischen Aufgaben und zwar isoliert von einer einzigen, natürlichen Totalkunst, dem Drama, in welches sie wiederum sich zurück zu erlösen hätten. — Und somit besteht ihm dieses tatsächlich aus „Malerei, Plastik, Musik und Poesie" — aber in seinem Sinne.

3. Abgesehen von dieser seltsamen theoretischen Begründung und absichtlichen Begriffsdeutungen, die er im Kunstwerk der Zukunft entwickelt, hat seine Theorie einen vollständig richtigen ästhetischen Kern, zeigt sie, gegenüber den alten Kunsttheorien, eine richtige und konsequente Fundamentierung der dramatischen Kunst und gibt sie eine Fülle trefflicher Einzelbemerkungen.

4. Wenn wir mit der WAGNERschen Theorie in diesem — für sie selbst nebensächlichen — Punkte nicht übereinstimmen, so richten wir doch durchaus keine Polemik gegen jenen Kern, und vor allem nicht gegen sein Kunstwerk selbst. Das ist rein ästhetisches Phänomen — und könnte und würde bestehen, selbst wenn seine ganze theoretische Begründung im Laufe der Zeit nicht mehr Stich hielte. Dann hieße es nur: Es auf neuem theoretischen Wege zu begründen suchen. — Die Ästhetiker und Kritiker haben aber — und zum Teil mit Unverstand und Torheit — die Theorie bekämpft, um daraus das Werk selbst, die „Tat" zu negieren. An der Spitze SCHASLER. — Und damit haben sie sich selbst und ihrer „strengwissenschaftlichen" Ästhetik eine Grube gegraben.

kann wohl die einzelnen Künste nebeneinander aufstellen, nie aber sie miteinander „mischen", denn der Begriff „Mischung", soll er nicht ins Unbestimmte gedehnt werden, schließt stets ein Aufgehen der einen und der anderen in einem Gemeinsamen, eine innige, totale Verbindung, in sich ein. Aber die bildenden Künste, Malerei und Plastik selbst, sind nicht einmal im Nebeneinander recht denkbar. Denn wenn z. B. ein Bildhauer die Gruppe des kämpfenden Achill und Hektor aufstellt, dahinter aber Alma Tadema die griechische Landschaft, so würde ich zwar beide Produktionen gesondert genießen, aber immerhin ärgerlich sein, daß mir die plastische Gruppe so und so viel Malerei verdeckte. Einen geradezu humoristischen Eindruck aber würde es machen, wenn die Gruppe dicht vor die Leinwand der Malerei käme, vielleicht gar beide miteinander verbunden,[1] und wenn Tadema auf sein Bild etwa gar noch die Schatten jener Gruppe malen wollte!

Wie verhalten sich nun jene Einzelkünste zur dramatischen? Man könnte zunächst an ein einfaches Nebeneinander denken, das der erstgenannten Annahme entspräche: Vor und neben Gegenständen der Malerei (Prospekt und Kulissen) agieren Personen, die Dichtkunst vortragen, welcher nach Belieben Musik beigemischt werden kann. Das Proszenium aber, dem der Orchesterraum als mit dazu gehörig angegliedert gedacht wäre, bilde den gemeinsamen, zusammenhaltenden und abgrenzenden Rahmen. Dieses Nebeneinander, das aber, wie bemerkt, auch eine ideelle Einheit verlangt, würde alsdann durch die gemeinsame Idee des Dargestellten, durch das „Dramatische" selbst, diese gewisse Einheit erhalten, indem zum

[1] Die „Panoramen" und „Dioramen", deren Hintergrund Malerei, der Vordergrund natürliche Gegenstände sind, haben wir wohl gelten lassen als — Schaustücke. Selbst auf dem PIGLHEIMschen „Jerusalem", das, abgesehen von der zu großen und daher verzeichneten Kreuzigungsgruppe, als Bild Kunstwert hat, stört mich die Übergangslinie. Und der Kontrast zwischen der Illusion des natürlichen (dreidimensionalen) Vordergrundes und den zweidimensional gemalten, unbeweglichen Figuren, wie z. B. auf einem ein Schlachtenpanorama, wo noch Kanonenschießen, Gewehrfeuer, Trompetensignale, kurz, ein voller Schlachtspektakel, zur Wirklichkeit gehören, statt dessen aber nur lautloses Schweigen herrscht, ist stets ein Hemmnis für rein ästhetische Wirkung. Am meisten tritt das hervor, wenn die Bilder Figuren enthalten, wie z. B. die Schlachtenpanoramen, weshalb die Panoramen, die nur Landschaft, Städtebilder u. s. w. von hohen isolierten, daher stillen, Standpunkten vortäuschen, die besten ihrer Gattung sind.

Kampfe zwischen Achill und Hektor der Hintergrund die Stadt Troja repräsentieren und die Musik, etwa in Chorgesängen oder im Operngesang und im Orchester, dem Vorgestellten sich anpaßte. Aber dieses Nebeneinander bildete, trotz des umschließenden Bühnenrahmens und der einheitlichen Idee, immer noch keine „Mischung", denn die einzelnen Künste stünden als solche immer noch gesondert für sich da, gleich den Bildern in den Illustrationsausgaben von Dichtwerken,[1] und es würde in dieser Hinsicht keinen Unterschied machen, ob dort Bild und Text unter- oder über- oder nebeneinander stehen, oder ob die angeblich in den Personen verkörperte „Dichtung" mit dem Produkte der Malerei in ein und derselben Visierachse erscheint.

Aber für die Anschauung selbst ist die Einheit des Angeschauten von um so größerer Bedeutung. Das gemalte Bild des Hintergrundes und die lebende Person vor ihm bilden im Auge Eins, stellen eine gemeinsame Wirklichkeit vor, aber nur in dieser Einheit, wie die Figuren auf einem Historiengemälde mit dem dort gemalten lokalen Raume. Wodurch soll aber ein für die Vorstellung erträglicher Eindruck, als „Mischung", zustande kommen, wenn die Einheit nur in einem Nebeneinander von einzelnen Künsten

[1] Bei aller freien Illustration von Dichtwerken wird das „Nebeneinander" immer mit einem Manko empfunden werden, ein gewisser Gegensatz zu der abstrakten Vorstellung, die in uns durch die Lektüre erweckt ist (cf. oben Seite 80 u. 81). Man prüfe sich, ob die Bilder zu Romanen — z. B. GOETHES Werther, Wahrheit und Dichtung, FREYTAGS „Ahnen", REUTERS „Stromtid" — wenn wir sie sehen, nachdem wir den Text in uns aufgenommen haben, ganz dem entsprechen, was wir „erwartet", d. h. in unserer Phantasie uns vorgestellt haben. Ich meine, man erlebt da zunächst immer eine gewisse Enttäuschung. Der abstrakten Phantasievorstellung ist — ganz abgesehen von ihrer Kombination aus rein individuellen Erinnerungsmomenten — durch die Dichtung ein viel weiterer Spielraum gegeben worden, sind so viel „Einzelzüge", Gedanken u. s. w. beigefügt, daß die fremde Anschauung, eben die, welche das Bild gibt, uns enttäuscht; und nur ein ganz bedeutendes Talent vermag uns schließlich zu veranlassen, seine Anschauung nicht nur zu adoptieren, sondern ihr den Vorrang zu lassen. — Kurze Texte, Gedichte, vor allem aber das Humoristische (kleine lustige Anekdoten oder Witze), weil das Komische in der Illustration oft mit wenigen Strichen gegeben werden kann und weil die Karikatur eine gröbere Wirkung ausübt, sind daher dankbarere Objekte der Illustrationsausgaben, als Klassiker. Wer diese ernst auffaßt, liebt sie in unillustrierten Ausgaben, die „Prachtwerke" sind nur für den sogenannten „Salon" und seinen Geschmack.

existiert? Ist die Einheit von einzelnen Künsten sachlich oder begrifflich zu verstehen? Weder das Eine noch das Andere.

Sie ist nicht sachlich, denn die handelnden Personen und die Gegenstände der Malerei fließen auf der Bühne nicht ineinander über. Man denke sich z. B. eine Schar Soldaten dargestellt, von der ein Teil durch Personen repräsentiert, der übrige Teil aber nur auf eine Kulisse oder auf den Hintergrund gemalt wäre, in der Perspektive ein ganzes Regiment zeigend. Man würde das lächerlich finden, denn sofort würde der Unterschied des Bewegten, Lebenden und des Leblosen so stark in die Augen fallen, daß die Vorstellung einer Wirklichkeit zerstört wäre. Wie fügen wir die bewegten, agierenden Figuren in das malerische Bild ein? Wie ist uns in der Einheit der Anschauung das malerische Bild in der Verbindung mit bewegten Figuren verschmolzen? Die Figuren auf der Bühne sind nicht gemalte, in der Perspektive hintereinander aufgestellte, sondern Erscheinungen ganz für sich. Wo ist nun das objektive Band zu suchen und zu finden, das für die Anschauung dieses Neben- und Ineinander sachlich, d. h. objektiv ermöglicht? In der „Malerei" gewiß nicht, denn sie stellt keine bewegten Figuren bewegt dar, sie projiziert nur auf die Fläche, mögen nun noch so viel Flächen neben- und hintereinander, als Kulissen und Prospekte, stehen.

Da sich diese Personen aber „mitten im Bilde", in ein und derselben Anschauung, befinden, muß die Theorie der Mischkunst konsequenterweise dahin gelangen, daß sie die gesamte Anschauung, das summarische Bühnenbild, mit unter die „Malerei" subsumiert, also als „Malerei" betrachtet, respektive nur theoretisch dafür ausgibt. Die handelnden Personen sind also Figuren der Malerei! Und in weiterer Konsequenz muß gefolgert werden: Ihre Bewegungen sind „Plastik". In der Tat, man zieht diese Folgerung.

Man will die ganze Mischkunsttheorie dadurch begründen, daß man die Begriffe ins Monströse ausdehnt. Begriffe aber sind dazu da, um bestimmte Daten als solche so sicher als möglich zu bestimmen und daher abzugrenzen. Daß die Figuren auf der Bühne tatsächlich keine Gebilde der Malerei sind, ist ohne weiteres klar, daß der ästhetische „Schein" sie nicht als solche vorspiegeln kann, erhellt daraus, daß sie mit solchen sich nicht verschmelzen können und daß sie in ihrer ganzen ästhetischen Erscheinung als „Malerei" unter einem höchst bedenklichen Minus stehen, im Kontraste zu dem wirklich Gemalten, z. B. einem schönen Prospekte oder Historienbilde. Malerei

und Plastik sind, begrifflich wie tatsächlich, ganz spezifische Künste, unterschieden durch die Art, das Phänomen darzustellen; und ihre Begriffe sollen diese ihre spezifische Art der künstlerischen Darstellung begrenzend zusammenfassen, nicht aber über den Haufen werfen. Daher muß man auch begrifflich daran festhalten, daß das Bühnen„bild", trotz des Sprachgebrauches, keine „Malerei" und daß die lebendige Mimik der Personen keine „Plastik" ist. Läßt man aber die Begriffsvermengung, durch die allein die Theorie von „Mischung" und „Gesamtkunst" möglich ist, nicht zu, so ist auch die ganze Theorie der „Mischung" oder Verschmelzung einzelner Künste hinfällig, sie kann sich nur auftun, wenn sie jene Begriffe für ihre Zwecke verdreht. Ich will gern zugeben, daß die ganze Theorie zuletzt auf einen Streit um Begriffe — also Worte — hinausläuft. Aber eben darum plaidiere ich für ihre Ablehnung. Denn eine Theorie soll Tatsachen erklären. Hinter den Worten und Begriffen aber stehen die Tatsachen. Wenn aber der bloße Wortstreit diese nicht erklärt, ja sogar sie verwirrt, dann möge man sich nach einer anderen umsehen.

Wir glauben zu einer einfacheren und widerspruchsfreien Auffassung zu gelangen, wenn wir den umgekehrten methodischen Weg einschlagen, als er in der Theorie der Mischkunst begangen wurde. Deren ganze Lehre kann nur dadurch zustande kommen, daß man mit den fertigen Begriffen der einzelnen Künste operiert, und mit diesen ein Phänomen kennzeichnen will, welches, da es in keinem seiner Merkmale recht in der einen oder der anderen aufgeht, nun als eine Kombination von vielen erscheinen soll. Man hat hier in den Begriffen Maßstäbe, Vergleichsobjekte zur Hand, die erst durch tatsächliche und begriffliche Separation gewonnen sind und zwischen welche nun die anders geartete, aber nach vielen Seiten hin ähnliche Erscheinung untergebracht werden soll. Da man aber nur die fertigen Begriffe und katalogisierten Fächer vor Augen hat, nur diese anwenden will, nicht aber den ganzen Weg verfolgt, der die einzelnen Trennungslinien motiviert, und zwar von einem gemeinsamen tatsächlichen Ausgangspunkte aus, müssen die getrennten Kasten und ihre Etiketten immer eine Verlegenheit bereiten, und man ist gezwungen, sowohl neue Scheidewände einzuziehen, als auch, wie es in unserem Falle geschieht, ein neues Schubfach einzurichten und ihm die Etiketten der anderen gemeinsam aufzukleben. Dann ist die „Mischkunst" da, als die

äußerliche, rein etikettenhafte Vereinigung von Malerei, Plastik, Musik u. s. w. Es wäre dasselbe Verfahren, wenn man die einzelnen Gattungen der Wirbeltiere als Landtiere (Säugetiere), Lufttiere (Vögel), Wassertiere (Fische) begrifflich festgelegt hätte und nun die Fledermaus und den Walfisch einregistrieren müßte, ohne eine neue Gattung anerkennen zu wollen. Ihren einzelnen begrifflichen Merkmalen nach gehören beide weder unter den einen noch den anderen Begriff, denn die Fledermaus fliegt wie ein Vogel, hat aber keine Federn und säugt, und der Vogel säugt nicht. Der Walfisch aber lebt im Wasser und ist doch kein Fisch. Also weder Fisch noch Vogel — aber eine Mischung! Die Fledermaus wird zu einer Mischung von Säuger und Vogel, der Walfisch eine solche von Säuger und Fisch. Ja, und es gibt sogar auch noch „fliegende Fische". Wieder eine neue Mischung.[1]

Die Naturwissenschaft kennt solche Scholastik längst nicht mehr. Ihr System behält seine Begriffe ein für allemal bei, verankert sie unumstößlich auf bestimmte Merkmale und vermischt sie nicht. In ihrer Theorie aber gibt sie den Grund an für Erscheinungen, die angeblich, den äußeren Merkmalen nach, Ausnahmen und Zwischenphänomena repräsentieren, sie verfolgt den Weg der Phylogenie rückwärts und erklärt von einem gemeinsamen Prinzip aus, dem der Entwicklungsgeschichte, die absonderliche Naturerscheinung fliegender Säuger und „fliegender" Fische. Durch Reinhaltung der Begriffe sowohl, wie durch genetische Erklärung erlangt sie ein widerspruchsloses System und eine vernünftige Hypothese der einzelnen Phänomene, gewinnt aber zugleich für die „Zwischen"-Erscheinung einen selbständigen Platz und einen widerspruchslosen Begriff samt einer rationellen Begründung.

Wir wollen versuchen, dem ähnlich zu verfahren, wir wollen die Begriffe und Tatsachen der Einzelkünste unangetastet lassen, nicht von den getrennten Phänomenen ausgehen, sondern, den Weg ihrer Trennung zurück verfolgend, zum Ausgangspunkte der Trennung selbst zurückkehren. Und dieser war gekennzeichnet durch seine allgemeine Formulierung: die Kunst stellt erstens das Phänomen der Wirk-

[1] Der „echt wissenschaftliche" Spekulativus müßte nun sagen: Obgleich sie von der Natur mehrfach hervorgebracht worden sind, sind sie dennoch unbefriedigend und unnatürlich, denn sie widersprechen der Idee und dem reinen Begriffe von Fisch, Vogel und Säugetier. cf. SCHASLERS oben angeführte Ansicht über polychrome Plastik.

lichkeit dar. Die Beschränkung, die sich die einzelnen Künste dabei auferlegen mußten, erzeugten ihr charakteristisches Gebilde, das Gemälde und die plastische Figur, sowie das zeitliche Dicht- und Tonwerk. Erst von diesen charakteristischen Produktionen aus sind die tatsächlichen Grenzen der Einzelkünste gezogen — nachgezogen — und ist die begriffliche Etikettierung erfolgt. Wir haben zweitens auch gesehen, daß eine jede Kunst, soweit sie es vermochte, teils mit, teils ohne Aufopferung irgend eines wesentlichen Momentes, sich innerhalb dieser Grenzen frei bewegte und daß sie immer versucht, die Grenzen der Darstellungsmöglichkeit zu erschöpfen. Und somit erklären sich Gebilde, die in jenem begrifflichen Schema nicht völlig aufgehen, ganz von sich selbst als natürlich gewachsen, nicht als eine Mischung und Kombination. Die farbige Plastik war keine Mischung von Malerei und Plastik, sondern einfach Plastik, mit so viel Farbendarstellung, als ihr möglich war. Und wir brauchen auch beim Wortgesange keine „Mischung" von Musik und Dichtung anzunehmen, sondern sehen im Liede nichts anderes, als eine Darstellung, die in Wort und Ton zugleich erfolgt, weil eine derartig gemeinsame Darstellung vom Fundament aus möglich ist. Der Rhythmus und Tonfall der menschlichen Stimme, ihre ästhetische Erhöhung zum Gesange, duldet von Anfang an die ästhetische Hilfe des auf ein Werkzeug übertragenen Tones und Rhythmus, also des musikalischen Instrumentes, und es ist theoretisch vollständig gleich, wie viel oder wie wenig man davon verwenden will, ob der Gesang vier- oder achtstimmig geht, ob zu ihm ein einfaches rhythmisches Instrument — etwa die primitive Trommel der Naturvölker — die Begleitung angibt, oder ein Saiteninstrument oder ein volles Orchester. Hier, bezüglich Dichtung und Musik, zeigt die Geschichte die gemeinsame Wurzel bis zu den primitiven Anfängen auf, wie schon beispielsweise im ARISTOTELES zu lesen war und bei allen Völkern übereinstimmend beobachtet werden kann. Und zum Vortrage des Wortes samt Gesang konnte unter Umständen noch die leibliche Bewegung, die Geste, hinzukommen. Diese künstlerische Darstellung bildet also eine fundamentale ästhetische Einheit, keine „Mischung", und man kann viel eher die Theorie vertreten, daß die „Einzelkünste", Dichtung, Musik, Mimik, sich erst von diesem gemeinsamen Stamme losgelöst haben im Laufe der Kultur, als die, daß sie als einzelne sich vereinigten zu einem Mischgebilde. Will man das Wort vom

„Gesamtkunstwerke“ gelten lassen, so kann es sich nur auf diese natürliche Einheit beziehen,[1] nicht aber, wie es auch von WAGNER angenommen wurde, auch auf Malerei und Plastik. Denn die räumlichen Künste haben eine jede ihren Wurzelstamm für sich, der isoliert von demjenigen der Zeit dasteht und niemals, weder unten, noch im weiteren Verlaufe der Entwicklung auch oben, mit jenem der zeitlichen zusammenhängt. Jene raumzeitliche Darstellung jedoch ist, wie wir bereits erwähnt haben, die Mutter der Dramatik.

§ 2

Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, daß die Kunst, wenn sie aus irgendwelchen Motiven es für angebracht hält, auch freiwillig eine Beschränkung in der Darstellungsmöglichkeit auf sich nimmt. Diese Tatsache kann nun zur Ergänzung des hier entwickelten Systems dienen, denn sie tangiert die Hauptunterschiede der Einzelkünste nicht im geringsten, sondern betrifft nur Differenzierungen zweiten Grades, die Verästelungen an den Hauptstämmen. Wir kommen an dieser Stelle darauf zurück, weil diese Erscheinung sich zu einem methodischen Gegenbeweis gegen das Prinzip der Mischkunst verwenden läßt.

So tritt in der „Malerei“ die bloße Zeichnung isoliert auf, der Kupferstich, der Holzschnitt, die Gouachemalerei und alle sonstigen Abarten der farblosen Malerei, die die Beleuchtungsfarbe nur durch Licht- und Schattenabtönungen wiedergeben oder auch zuletzt nur in rein linearen Darstellungen darstellen. Diese Differenzierung zweiten Ranges bildet innerhalb der Malerei[2] durch die besonderen Techniken wie durch die charakteristische Art des ästhetischen Reizes eine Anzahl von Einzelkünsten, von denen eine jegliche ihre Bestimmung und ihren Platz erfordern darf. Die Motive zu dieser Differenzierung sind mannigfacher Art, sie können im besonderen ästhetischen Reiz liegen, (Zeichnung in Rötel, Kohle, Blei, Kreide u. s. w.), es kann eine besondere individuell-technische Begabung die Beschränkung verursachen, oder bestimmte technische und äußere Zwecke der beschränkten Eigenart den Vorzug geben. So geht die Kohlezeichnung der Farbenpalette voraus, und die „Studie“ gewinnt ihre künstlerische Bedeutung für sich, während

[1] Und damit stimmt jener „Kern“ der WAGNERschen Theorie auch überein!
[2] In der Plastik gibt es derartige Differenzierungen weniger.

wiederum die Möglichkeit der Vervielfältigung der Arbeit, die relative Billigkeit des Preises der Reproduktion, ein nicht zu unterschätzender sozialer Faktor bei den graphischen Künsten ist. Die fortschreitende Technik der Reproduktion zeugt aber wiederum für die Tendenz, in den graphischen Künsten der farbigen Malerei möglichst nahe zu kommen, die Industrie ist fortwährend bemüht, den polychromen Druck zu vervollkommnen und selbst die Photographie strebt darauf hin. Während also die äußeren Grenzen die natürliche Differenzierung der Kunstgattungen bestimmen, ist innerhalb der Gattungen die Differenzierung der einzelnen Arten völlig frei, der Willkür der Künste resp. der Künstler anheimgegeben. Dem Systematiker wird es von diesem Gesichtspunkte aus leicht, die Arten, die die Produktion in beliebiger Anzahl ihm vorlegt, unter- und nebeneinander zu ordnen, er braucht nur auf dem Stammbaume in der Richtung nach oben die entsprechenden Abzweigslinien zu ziehen. Hingegen geriete er, wollte er von fertigen Begriffen aus, mit Hilfe eines Prinzips der „Mischkunst" konsequent die Systematisierung weiter verfolgen, arg in Bedrängnis; und zwar schon bei der Malerei. Was wäre denn alsdann ein Ölgemälde? Schon dieses entpuppte sich als „Mischung" von Zeichnung, als Wiedergabe der „Form" und der Farbe; müßte man erstere als primäre,[1] als eigentliche „Malerei" und letztere als sekundäre Zutat bezeichnen? Und da aber die Lokalfarbe ebensowohl in der Malerei wie in der Plastik angebracht werden kann und die „reine Form" in beiden ebenfalls, so würde, sollte hier von „Mischung" gesprochen werden, die Verwirrung total werden.[1]

---

[1] KANT: „Unter den bildenden Künsten würde ich der Malerei den Vorzug geben, weil sie als Zeichnungskunst allen übrigen bildenden zugrunde liegt." (Kr. d. U. § 53.) Und zur Ergänzung des Vorhergehenden seien aus KANT folgende Stellen über die Malerei zitiert:

1. „Die bildenden Künste, oder die des Ausdruckes für Ideen in der Sinnenanschauung sind entweder die der Sinnenwahrheit oder des Sinnenscheins. Die erste heißt die Plastik, die zweite die Malerei. Beide machen Gestalten im Raume zum Ausdrucke Einer Idee, jene macht Gestalten für zwei Sinne kennbar, dem Gesichte und dem Gefühle, diese nur für ersten."

2. „Die Malerkunst, als die zweite Art bildender Künste, welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Produkte einteilen. Der erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei."

Gehen wir nun auch bei der dramatischen Kunst von ihrem natürlichen Stamm, dem räumlich-zeitlichen Sondergebilde, aus, so wird sich ebenfalls ganz zwanglos ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten und deren angeblicher „Mischung" nach den obigen Prinzipien ergeben. Dadurch, daß sie die menschliche Person an Stelle eines freien Kunstgebildes stellt, wird ihre Darstellung räumlich und zeitlich zugleich ermöglicht und zwar voll dreidimensional. Also ist auch der Ort der Handlung als dreidimensionale Wirklichkeit gegeben. So weit sie nun vermag oder will, stellt sie auch diese durch Gegenstände der Wirklickeit selbst dar. Und dadurch, in fundamentalem Unterschiede von allen bildenden Künsten, stellt sie in ihren Ort nach Belieben einen realen Tisch, einen realen Stuhl, kann Falstaff auch realen Sekt trinken, aber niemals den, den die Malerei im Stillleben oder in der Historie darstellt, ficht man auch nicht mit gemalten Waffen und schießt nicht mit gemalten Flinten, wie die Figuren auf den Schlachtenbildern, sondern mit Degen und Pistolen, die der Requisiteur morgen wieder dem Schwertfeger und Büchsenmacher zurückstellen kann. Die ganze Szene kann reale Wirklichkeit, Natur sein. Die Schäferspiele des bereits genannten „Naturtheaters"[1] stellten sich unter natürlichen

---

3. „Zu der Malerei würde im weiten Sinne ich noch die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Ameublement, welches bloß zur Ansicht dient, zählen" (man denke, daß die Statuen, die in einem Saale stehen und doch nur „bloß zur Ansicht dienen" jetzt Malerei werden!) „imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack, Ringe und Dosen u. s. w. Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zieraten, selbst der Putz der Damen mit inbegriffen, machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus." — (§ 51.) Nun gehört also zuguterletzt das Theaterpublikum auch noch zur Malerei. Schnupft nun so eine Malereifigur aus solcher Malereidose eine Prise und niest — dann ist das Niesen denn doch wohl nicht mehr Malerei? Und dann hätte der weite Begriff endlich wohl ein Ende. — Ist es, so müssen wir, sogar hier einem KANT gegenüber, fragen, nicht am Ende besser, man nimmt die Begriffe nicht so in „weitem Sinne", sondern lieber eng und streng? —

[1] In neuerer Zeit verwendet die popularisierende Dramatik im „Harzer Bergtheater" die natürliche Gebirgsszenerie zur Darstellung von Stücken aus der nationalen Sage und Historie. Probatum est! Aber man muß sich mit der einen begnügen, und man muß die Beleuchtung so nehmen, wie die Natur sie gibt, auch wenn sie gerade nicht zur szenischen Situation paßt. Und darin beruht eine nicht unbeträchtliche Beschränkung künstlerischer Freiheit und der künstlerischen Wirkung.

Bäumen und Felsen dar, und das historische Festspiel zu Rothenburg an der Tauber spielt, so viel ich weiß, in einer Szene vor dem „wirklichen" Rathause der alten reizvollen Stadt.[1] Nichts hindert die dramatische Kunst — wenigstens im Prinzip — unter freiem Himmel den Oedipus Rex darzustellen und als Hintergrund von einem Architekten ein griechisches Gebäude aufführen zu lassen.[2] Nun hat freilich die Verwendung von Dingen der Wirklichkeit innerhalb der dramatischen Kunst ihre Grenzen, und zwar lediglich aus praktischen Rücksichten. Die dramatische Kunst kann und will nicht in allen ihren Gebilden an eine Einheit des Schauplatzes gebunden sein, sie ist über den beschränkten Stoffkreis, in dem noch die hellenische Dramatik sich bewegte, hinausgewachsen. Sie steht also mit ihrer Freiheit des Ortswechsels — in den Stücken, wie in jedem einzelnen Stücke — vor der Alternative, entweder die Vorstellung des Ortes der ergänzenden Phantasie des Zuschauers zu überlassen — wie es bei den früh-hellenischen, indischen und japanischen Dramatikern und zum Teil noch auf der Bühne SHAKESPEARES geschieht, oder aber auch damit eine volle konkrete ästhetische Vorstellung zu erwecken durch künstlerische Gebilde. Wie aber betont werden muß, sind hier durchaus keine prinzipiellen Grenzen gezogen, sondern nur rein praktische; und es ist ihr im Einzelnen überlassen, was und wie viel sie davon als reale Gegenstände bringen und wieviel sie nur vortäuschen will. Die Rückseite des Marmorpalastes sind Lattengerüste und Leinwand, aber der Thron kann einem historischen Museum entnommen sein — oder auch nicht. Diese Vortäuschung geschieht nun entweder durch Zuhilfenahme der Malerei — als freier, isolierter, durchaus mit nichts verbundener, „ungemischter" Malerei — oder durch dreidimensionale Gegenstände, die nur äußerlich das Aussehen bekommen haben, das die Dinge sonst zeigen. Man bezeichnet solche nur für die ästhetische Vorstellung, zur Täuschung gebildete Gegenstände mit dem Worte „cachiert". Die „Malerei" innerhalb der

[1] Man möchte davon doch mehr Gebrauch machen! Unsere historischen Festzüge, die stumm, bloß zum Angaffen, die Städte durchziehen, bekämen durch die Anordnung als „Festspiel" gewiß mehr Reiz, und der dramatischen Produktion wäre, da eine jede Gelegenheit und ein jeder Ort besondere Variationen erfordert, ein neues und buntes Feld eröffnet.

[2] Und da hätten wir die Mischkunst völlig komplett, denn auch die Architektur wäre mitten darin!

Szene wird verwandt aus technischen Rücksichten, wie der leichteren Herstellung, des leichteren Transportes wegen (Bogen, Kulissen, Versatzstücke) oder weil der kurze Bühnenraum die natürliche Perspektive nicht mehr zuläßt — ferner weil ein Aufbau von dreidimensionalen, cachierten Dingen (Burg-, Wald-, Stadtprospekte u. s. w.) unpraktisch werden müßte. Aber rein theoretisch betrachtet, hat diese Malerei nicht mehr Beziehungen zur dramatischen Kunst, als ein beliebiges Gemälde, das im Rahmen innerhalb einer Zimmerdekoration an der Wand hängt, wie das des Holländers in Dalands Hause, oder auf eine Staffelei gestellt, wie das, das Conti mitbringt. Daß aber die Dekorationsmalerei namentlich in neuerer Zeit zu großer künstlerischer Wirkung gesteigert worden ist, daß ihr für die Totalwirkung der Szene eine große Bedeutung zukommt, soll extra betont werden.

Wo es aber angängig ist oder nötig, kann die Wirklichkeit in der dramatischen Kunst cachiert werden,[1] der Braten des Don Juan ist ein cachiertes, d. h. ein pappernes Gebilde.[2] Der landschaftliche Hintergrund einer Bergszenerie ist gemalt, aber die Planken, die einen Steg im Mittelgrunde bilden, sind Bretter, sie können ebensogut draußen in der Natur über einen Bach gelegt werden, wie auf der Bühne, und wenn die Steine davor aus Sackleinwand gemacht, mit Heu und Sägespänen gefüllt und mit Farben angestrichen sind, so ist diese Cachierung nur aus praktischen Rücksichten erfolgt — der Leichtigkeit des Transportes wegen — ebensogut aber könnten an ihrer Stelle reelle Feldsteine hingelegt werden. Man merkt den steten, beliebigen Austausch zwischen reellen Gegenständen und Cachierung am deutlichsten, wenn auf der Bühne ein praktischer Gebrauch davon gemacht werden soll. Wird eine Mauer gebaut (z. B. Zwing-Uri im Tell), so wird das bereits als fertig gedachte Mauerstück ein gemaltes Versatzstück sein, die „Steine" jedoch, die von Werkleuten herbeigetragen und darauf geschichtet werden, sind cachiert, muß jedoch ein Stein behauen werden — cf. „Maurer und Schlosser" —, so wird man einen echten Haustein verwenden müssen, damit der Darsteller mit Meißel und Schlägel daran herumhämmern kann, die Werkzeuge klingen, denn die Musik ahmt hier nicht nur den Rhythmus

[1] Die Gründe dafür sind Bd. I, S. 57 u. 123 angegeben.

[2] Aber nicht als Werk der Plastik anzusehen!

nach, sondern auch den Klang. Wird eine Rose, ein Apfel vom Strauche gebrochen, so ist der Strauch gemaltes Versatzstück, Rose und Apfel, je nachdem man sie verwenden will, echt oder cachiert. Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, daß das Bühnenbild, die dreidimensionale Szene, unter den Begriff „Malerei" gar nicht subsumiert werden kann; wollte man dies wirklich tun, so müßte der stete Übergang von reellen Dingen zu den gemalten der Szene unter den Begriff des „Panorama" fallen, was jedoch in Hinsicht auf die diese erfüllenden Personen erst recht nicht angängig ist.

Was daher in die dramatische Kunst als „Malerei" eingemischt werden soll, ist entweder verwandte reine, isolierte Malerei, reines Produkt dieser Kunst als solcher, niemals aber das gesamte Bühnenbild. Oder aber es sind unter diesem Begriffe nur ästhetische Wirkungen zu verstehen, die als solche auch in der Malerei vorkommen, alsdann aber in viel feinerer Art und in der speziellen Darstellungsweise der Malerei produziert, deren Hauptwirkungen ausmachen. Diese Wirkungen gehen auf das sogenannte „Malerische" hinaus,[1] ein Begriff, der aber durchaus nicht kongruent mit dem der Malerei als solcher ist. Denn das „Malerische" erscheint uns ebenso auch als ästhetische Wirkung der Wirklichkeit selbst, in der Landschaft, in der Innendekoration, in Gruppierung von Personen, in Städteansichten u. s. w. Es repräsentiert einen erweiterten und übertragenen Begriff und empfängt seine Benennung nur von der Kunst der Malerei, weil es sowohl in seinen Form- wie Farbenreizen vorzüglich diejenige ästhetische Wirkung der Wirklichkeit ausmacht, die alsdann von der speziellen Kunst der Malerei im Kunstprodukte dargestellt wird. Es ist daher nur ein gemeinsames ästhetisches Moment darunter verborgen, das von den konkreten Künsten aufgenommen wird und, je nach deren Mitteln und Zwecken, in ihnen erscheint. Man spricht auch in gewissem Sinne von „malerischen" Wirkungen der Architektur, wenn das Äußere des Gebäudes weniger durch sichtbare strenge Formen der Struktur, als durch „bunte" Ornamentik, in Form oder Farbe, zu wirken sucht, wenn Assoziationen an bestimmte landschaftliche Architekturformen, wie Bauernhäuser und dergleichen erweckt werden, die wegen ihres charakteristischen Aussehens gern

[1] Hierin liegt auch die Verwechselung, der KANT anheimgefallen ist.

zu Vorwürfen für die Malerei genommen werden, oder aber es werden gewisse Einzelheiten der „Städtebilder", die ebenfalls den Maler zur Wiedergabe reizen und die, rein architektonisch betrachtet, ganz „unarchitektonisch" sein können (alte, verwitterte und verschobene Häuser, Strohdachhütten, Gassenwinkel und dergleichen), „malerisch" genannt. Ja, auch von „malerischer" Wirkung der Plastik ist die Rede, man meint damit eine reiche, mit vielen und lebhaften Linien belebte Gestaltung, ein dekorativ ausgestattetes Gewand und so fort. Man wird nicht behaupten können, daß hier tatsächlich „Malerei" als solche in Frage käme, sondern eben nur eine gemeinsame ästhetische Wirkung, die ihre Bezeichnung aus jenem spezifischen Kunstgebiete erhält. Und so erscheint es auch in der dramatischen Kunst; auf der Szene offenbart es sich in den Formreizen, den Linien der Gruppierungen, den Farben der Gewänder, der Dekoration, der Gruppen; es kann hier in beliebiger Weise ausgenutzt, ausgebildet und zu feinsten ästhetischen Wirkungen gesteigert werden — wie die Kunst des Herzogs GEORG beweist. Aber niemals ist diese ästhetische Wirkung des Malerischen als Malerei selbst anzusehen, ebensowenig wie das „Architekturbild" von Städten und Straßen ein Produkt der Malerei ist, ebensowenig ist es das „Bühnenbild", ebensowenig auch wie eine „theatralische" Plastik (die Posen gewisser Denkmalsfiguren oder deren Kostümaufputz) in Wahrheit dramatische Kunst ist.

Hier ist auch der Ort, über die Beleuchtung der Bühne zu sprechen. Die Beleuchtung im künstlerischen Gebilde darzustellen, ist lediglich Gegenstand der Malerei. Wenn nun die Bühne von deren ästhetischer Wirkung ebenfalls Gebrauch machen will, so erzielt sie dies „malerische" Moment, lediglich als gemeinsamen ästhetischen Faktor der Wirklichkeit, nicht durch die Darstellungsart der Malerei, sondern durch reelles Licht selbst, nicht durch dargestelltes, resp. gemaltes. In dem „Bilde" der Bühne spielt der Scheinwerfer die Sonne und den Mond, blitzt hinter einem Risse des Prospektes ein Laternchen als holder Abendstern. Das Gemälde kann immer nur eine einzige Beleuchtung geben, in der dramatischen Kunst, als in einer zeitlichen, ist der Wechsel der Beleuchtung notwendig und auch mit Leichtigkeit herzustellen: das wechselnde reelle Bühnenlicht ergießt sich von außen her über den dreidimensionalen Ort und erzeugt damit, eben von

außen her, ästhetische Wirkungen, die außerhalb der Machtsphäre des Malers liegen,[1] der Licht und Beleuchtung nur in ihrer Wirkung, nur an den Dingen zeigen konnte, niemals aber unabhängig zwischen den Dingen. In demselben Verhältnisse wie die Malerei als Malerisches steht auch die Plastik als „Plastisches" zur dramatischen Kunst. Auch hier ist es nur das Ästhetisch-Gemeinsame, der Wirklichkeit und der Kunst Gemeinsame, was in beiden Künsten, ihrer spezifischen Darstellung entsprechend, aber ganz verschieden, zum Ausdruck gelangt: die ästhetische Wirkung der menschlichen Bewegung, der Ausdruck der menschlichen körperlichen Gestalt, insbesondere des Antlitzes. Und da es wiederum die Plastik ist, welche körperliche Gestalten darstellt, ist, wie beim „Malerischen", der Begriff auch von ihr entlehnt worden. Trotz alledem ist auch hier von keiner „Plastik" innerhalb der dramatischen Darstellung die Rede, denn die Unterschiede der Darstellung — dort das im Raume unveränderliche freie Gebilde aus totem Materiale, hier der Mensch als Träger der Darstellung, und dieser wiederum als reale, natürliche Erscheinung, welche jene nur abbildet — sind so fundamental, daß irgendwelche Vermischung und Verwischung der Künste und ihrer Begriffe ausgeschlossen sein sollte.

Und in gleicher Weise wie die Malerei und Plastik kann man jede andere Kunst ad libitum auf der Bühne zeigen, d. h. ihre Produkte, als solche, zur Erzeugung der ästhetischen Vorstellung gebrauchen. Man kann Werke der Plastik auf der Bühne aufstellen, als Statuen und Büsten, in Salons und Parks, falls man sie nicht als gemalte Versatzstücke darzustellen beliebt. Und ebenso kann auf der Bühne (vor und hinter der Szene) so viel Musik verwandt werden, als man es für angebracht hält. Ja, die dramatische Kunst selbst kann in ihrem eigenen Gebilde erscheinen — und zwar dann als eine Wirklichkeit selbst, als ein Leben im Gebilde des Scheins: Als Schauspiel im Schauspiel — und es bleibt theoretisch eins, ob sich dieses nur auf einem Teile der Bühne zeigt, auf einer Bühne in der Bühne, und das Bühnenbild auch eine Zuschauerschaft mit umfaßt — wie im Hamlet — oder ob es die ganze Bühne für sich einnimmt und uns Zuschauer plötzlich mit zu Akteurs verwandelt, indem ein Teil der Schauspieler neben uns in den Logen auftaucht — wie es im „Kean" geschieht,

[1] Zu erinnern an das sechste Kapitel dieses Abschnittes.

und welches Theatermätzchen neuerdings wieder einige Berliner Possenfabrikanten nachgeäfft haben.

Die Musik steht in einem doppelten Verhältnisse zur dramatischen Kunst: Entweder sie wird in der dramatischen Darstellung als künstlerisches Mittel selbst verwandt (Gesang, Orchester), oder sie ist Objekt der Darstellung selbst. In ersterer Hinsicht wird sie repräsentiert durch die speziell dramatische Musik, die Oper in ihren mannigfachen Arten, sowie das spezielle Musikdrama und ferner auch als absolute Musik hinter der Szene oder unten im Orchester, falls solche nur eine assoziative Erhöhung der durch die Handlung erreichten ästhetischen Wirkung („Stimmung") bildet, wofür als einfaches Beispiel jede feierliche Musik gelten kann, die man etwa beim Verscheiden eines Helden leise ertönen läßt, oder als klassisches Beispiel: die erhabene Musik BEETHOVENS, die das Orchester während Egmonts Schlummer im Gefängnisse spielt. In zweiter Hinsicht wird sie repräsentiert durch Musik, welche mit zur Handlung gehört. Als solche kann sie sowohl hinter der Szene exekutiert werden (Marschmusik, Schlachtmusik, Tanzmusik u. s. w.), oder auf der Bühne selbst, bei Festen, Aufzügen, oder als Hausmusik. In dieser letzteren Art ist sie nichts anderes als wirkliche Musik, eine isolierte Kunst innerhalb der Wirklichkeitsdarstellung der Bühne und theoretisch betrachtet nichts anderes, als die auf der Szene aufgestellte, zur Darstellung des Ortes verwandte Statue der Plastik. Und hier, bei der Bühnenmusik, wird alsdann nicht allein die Musik als solche verwandt, sondern vor allem auch der Musizierende selbst, die Musikanten ziehen mit über die Bühne, die Darsteller greifen in die Saiten oder auf die Tasten; und die Ball- oder Marschmusik, die nur hinter der Szene gespielt wird, wird wenigstens als real gedacht, gleichwie das unsichtbare oder nur angedeutete Nebenzimmer.

Die Musik in der Handlung aber ist reelles Musikmachen, gehört daher in die dargestellte Wirklichkeit mit hinein, könnte also als Element einer „Mischkunst" überhaupt nicht in Betracht kommen.

§ 3

I

Über das Verhältnis der Dichtkunst zur dramatischen Kunst, das wir generell schon vorher erörtert haben, soll hier, im Anschluß an die Besprechung des Verhältnisses der bildenden Künste zum Drama, noch im Besonderen einige Bemerkungen hinzugefügt

werden, die teils zur Ergänzung, teils zur Bestätigung jener allgemeinen Auseinandersetzung dienen mögen. Die Dichtkunst is uns im Verlaufe unserer Untersuchung in doppelter Bedeutung entgegen getreten: Zuerst als eine isolierte, freie Kunst der abstrakten Vorstellungsbildung, als eine rein zeitliche Kunstgattung für sich, als welche sie im strikten Gegensatze zur konkreten dramatischen steht, zweitens aber als ein integrierender Bestandteil jener konkreten Darstellung durch den Menschen selbst, an deren Entwickelung sie — ebenso wie die Musik — vom primitiven Gebilde an bis zur Krone teilnimmt.[1]

Die Möglichkeit, die Dichtkunst in dieser Doppelstellung zu zeigen, liegt in dem gemeinsamen Mittel des Wortes und seiner ästhetischen Verwendung. Das Wort ist sowohl Träger der abstrakten deutlichen Vorstellung wie der Mitteilung der konkreten Person, es ist das Mittel der Schilderung und der Gedankenentäußerung, des Gespräches, bereits im Leben, und es wird somit Mittel der Darstellung in der Dichtkunst, wie in der dramatischen Kunst, wie es außerdem aber auch der Träger der Erkenntnis, des wissenschaftlichen Gedankens, kurz aller Reflexion ist, es gehört der Wirklichkeit des Lebens ebenso an, wie dem ästhetischen Phänomen in jenen Künsten, welchen eine Sukzession der Vorstellungen möglich ist.

Somit wird das Wort, die Sprache aus einer lebendigen Erscheinung der Wirklichkeit zu einem gemeinsamen Darstellungsmittel innerhalb der Dichtkunst wie in der dramatischen, es wird in jener das ausschließliche, und alsdann nicht mehr lebendige, Darstellungsmittel, in dieser aber nur eines unter vielen, und zwar als ästhetisch verwandte Wirklichkeit selbst; in jener bestimmt es aber das charakteristische Wesen der Gattung, in dieser nicht. In beiden aber kann es, auf Grund seiner Gemeinsamkeit, auch bestimmte gemeinsame ästhetische Wirkungen hervorbringen, eben die, welche sich mit ihm erreichen lassen: die ästhetische Wirkung der Sprache mit ihren mannigfachen Assoziationen von Versmaß, Reim und Klang, als Wortassoziationen, sowie als Träger ästhetischer Assoziationen selbst, ferner als Ausdrucksmittel der Gedanken, Gefühle, Reflexionen u. s. w. Es wird nun festzustellen sein, wie dieses Gemeinsame in beiden Künsten sich zeigt, inwieweit es hier wie dort

[1] cf. Bd. I, S. 242 u. f. u. 271.

übereinstimmt und inwieweit dabei eine jegliche der beiden Kunstarten in ihrer Darstellung voneinander abweicht, welche spezifischen Grenzen und Differenzen sich auch hier ergeben, gegenüber der vagen Annahme, daß die Dichtkunst als solche ohne weiteres in der dramatischen Kunst enthalten sei, als Element einer Mischkunst in ihr aufgehe oder gar die letztere als Unterart in sich fasse.

II

Es mag für unsere Zwecke genügen, die Dichtkunst in dieser doppelten Auffassung festzuhalten, als Kunstgattung für sich — wie wir sie denn auch begrifflich gefaßt haben — und als ästhetisches Element der dramatischen Kunst, ohne daß wir den Versuch machen wollen, auch die erstere phylogenetisch von jenem gemeinsamen Stamme herzuleiten und damit eine ursprüngliche Einheit zu erweisen. Nachdem sich die Dichtkunst losgelöst und zur selbständigen Kunstgattung entwickelt hat, haben wir mit dieser zu rechnen, und nur für ihre ganz spezielle Theorie hätte die Frage, ob authochthoner Ursprung oder Entwickelung von einem ursprünglichen Gesamtgebilde, weitere Bedeutung. Es gilt hier dasselbe, was für die Musik als absolute Musik gilt.

Wollte man aber eine solche ursprüngliche Einheit annehmen, so würde die Differenzierung ebenfalls durch jenes Plus- und Minusverhältnis motiviert sein, das wir oben auseinandergesetzt haben.[1] Das allgemeine Motiv zu jener freiwilligen Sonderausbildung lag in dem Vorteile, den die ungebundene, volle Ausnutzung eines einzigen Darstellungsmittels — hier das Wort, dort der Ton — gewährt; die individuelle Veranlagung, sowie allgemeine Kulturbedingungen können ebenfalls mit dazu beigetragen haben. Nicht jeder Dichter vermag zugleich das Talent oder die natürlichen Mittel zum Rhapsoden, zum Sänger und Gestikulator in sich vereinigt haben, fernerhin mag die Aufbewahrung und Sammlung der Texte, als zur Erhaltung des Dargestellten nötig, die Brücke zum Scheidewege geschlagen haben, bis zuletzt die Vervielfältigungen durch den Druck die — abstrakte — Dichtkunst als Literatur völlig isolierte und der Ausbau dieser einsamen Wege immer mehr auseinanderführte. Wir verzichten aber auf eine Stellungnahme in dieser Frage, deren Beantwortung das Problem einer speziellen Forschung sein muß, und zwar einer sehr diffizilen und heiklen.

[1] S. 177.

Ich meine jedoch, daß der Beweis dafür sehr schwer zu erbringen sein wird, daß alle Dichtkunst ihre Entstehung lediglich von jenem gemeinsamen Wurzelstamme der zeitlichen und zugleich räumlichen Darstellung genommen, daß nicht vielmehr von Anfang an auch eine primitive Kunst des Wortes in rein abstrakter Darstellung vorhanden gewesen sei und sich entwickelt habe als Mythen, Märchen, Tierfabeln, Anekdoten u. s. w., die einfach nur im Wort erzeugt und nur in diesem weiter getragen wurden, ohne daß zugleich ein Instrument geschlagen wurde, die erzählende Stimme im „Liede" erklang und eine mimische Darstellung, mit Chorgesang und Tanz, stets dabei vorhanden gewesen wäre; die Leute, die an den uralten Fabeln, Geschichten und Märchen ihre Freude gehabt haben, deren beherbergender und weiter überliefernder Geist und Mund zum Alten Neues hinzutaten, kurz das dichtende „Volk" der Vorzeit, werden nicht insgesamt Aöden, „Barden" und „Sänger" gewesen sein. Und ebenso wird auch für die absolute Musik ein autochthoner Ursprung angenommen werden können in der Imitation des Vogelsanges durch die Hirtenpfeife, durch die freie Verwendung von Ruf- und Signalinstrumenten u. s. w., denn nicht jedes primitive Musikinstrument ist ein Begleitinstrument. Damit fiele aber auch die Theorie vom ursprünglichen ausschließlichen Gesamtkunstwerke der Künste der Zeit hinweg. — Für unseren Zweck genügt es, zu wissen, daß nur die dramatische, sogenannte Dichtung ihren Ausgangspunkt von dieser autochthonen, und zwar konkreten, Darstellung genommen hat, allmählich aber zur „Literatur" gerechnet wurde und im Lesedrama eine Zwitterkreuzung sich entwickelte.

Aber auf einen Punkt möchte ich bei dieser Gelegenheit doch aufmerksam machen. Wir haben in der Phylogenie der Dichtkunst ebenfalls mit der Möglichkeit gerechnet, daß auf ursprünglicher Stufe Dichtung und Musik und mimische Darstellung Eins gewesen sei. Bezeugte ja schon ARISTOTELES die „Verbindung" von „Harmonie, Rhythmus und Wort" und sagte er von den „Tänzen", daß sie Charaktere, Affekte und Handlungen „nachahmend" darstellen, und zwar „durch den bewegten Menschenkörper". Und also flossen unter dem Begriff derjenigen Künste, die alle diese Mittel in sich vereinigten, eben Dithyramben- und Nomendichtung samt Komödie und Tragödie in Eins zusammen. Und rechnen wir nun die Stelle mit hinzu, wo darauf hingewiesen wurde, daß schauspielerisches Übertreiben auch beim Epos und bei der Lyrik vorkommen, so geht

man wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß in der allgemeinen Meinung die in solchem Vortrage verwandte „mimische" Darstellung ohne weiteres als die gleiche angesehen wird, die wir heutigen Tages unter „Mimik und Gebärde" in der „Schauspielkunst" verstehen. Es hat sich da so eine unbestimmte Ansicht gebildet, die mit dem Worte „Mimik", „Gebärde" ohne weiteres als fertigem Begriffe operiert und ihn schließlich mit der Schauspielkunst identifiziert. Man denkt sich da so ungefähr, daß der Rhapsode „zugleich Darsteller" gewesen sei, Dichter und Schauspieler in einer Person und in seiner Kunstgattung „Musik, Dichtung und mimische Darstellung" als in einer Darstellung vereint habe. Und also steht vor unserer Phantasie ein Mann, der singt, die Zither schlägt, Epen rhapsodiert und sie zugleich schauspielerisch „nachahmt", d. h. „mimt". Ich weiß nicht, ob man seine Phantasie auch noch weiter hat betätigen lassen, sich im einzelnen vorzustellen, wie so ein Mann das gemacht haben möge. Ich meine nämlich, daß solche „mimische Darstellung", z. B. eines Epos, gegenüber dem Drama denn doch einige Unterschiede aufweisen muß. Ich will damit die Phylogenie nicht weiter in Zweifel ziehen, sondern wenigstens das eine daraus folgern lassen, daß die Verwandtschaft solcher mimischen Darstellung eben nur als „Entwickelung" gedacht werden müsse, denn die „Mimik", die dort vorhanden gewesen ist, kann nicht die gleiche gewesen sein wie hier, und daß es ratsam ist, zum mindesten an Zwischenformen und an eine sehr beträchtliche Umformung zu denken.

Ich habe in der Literatur keinen Hinweis auf solche Unterschiede gefunden und will daher selbst auf diese hindeuten. Daß ein Rhapsode HOMER singen und sagen, ein musikalisches Instrument spielen und die Personen zugleich als handelnd — „mimisch" — darstellen soll, erscheint etwas befremdlich, wenn wir annehmen sollen, er habe dabei das Speerschleudern und den Schwerthieb des Achill anschaulich durch Gebärden dargestellt, auch den Bogenschuß des Odysseus durch nachahmende Gebärden drastisch vorgeführt. Allein wir können schließlich annehmen, ein anderer habe das Instrument gespielt — und bildnerische Darstellungen aus antiker Zeit zeigen solche Teilarbeit.

Also nehmen wir an, er habe die Arme frei gehabt.

Und nun schlagen wir eine Seite, ganz beliebig, dem Zufall überlassen, im HOMER auf und versuchen wir uns zu vergegen-

wärtigen, in welcher Weise ein Epos auch zugleich „mimische“ Darstellung empfangen kann.

Unser Blick fällt auf Odyssee, XVII, Vers 163:

„Ihm antwortete drauf die kluge Penelopeia:
Fremdling, erfülleten doch die Götter, was du geweissagt!
Dann erkenntest du bald an vielen und großen Geschenken
Deine Freundin, und jeder Begegnende priese dich selig!“

(Der Rhapsode wird zuerst mit eigener Stimme die erste Zeile referieren, dann aber die Haltung und die Stimme der Penelope annehmen und mit Gesten begleiten.)

„Also besprachen diese sich jetzo untereinander.“

(Was macht er aber hier? Das „Untereinanderbesprechen“ ist nicht einmal stimmlich zu imitieren, denn es sind die Reden bei HOMER nicht angeführt.) Dieser aber fährt fort:

„Aber vor dem Palaste Odysseus' schwärmten die Freier
Und belustigten sich, die Scheib' und die Lanze zu werfen
Auf dem geebneten Platz, wo sie sonst Mutwillen verübten“.

(Das Scheiben- und Lanzenwerfen kann er durch Bewegungen darstellen, aber es ist von einem Plural von Personen die Rede, und er steht allein auf seinem Schauplatze. Eben mimte er die Penelope als eine einzelne Person. Wer nicht ganz scharf auf den Bericht aufgepaßt hat, kann in den Irrtum verfallen, daß auch die Königin die Scheibe und die Lanze wirft.)

„Jetzo kam die Stunde des Mahls, und die Hirten vom Felde
Brachten den täglichen Zoll des auserlesensten Mastviehs.“

(Das „Kommen des Mahles“ kann er überhaupt nicht nachmachen, er kann höchstens eine Gebärde zeigen, die auf die Bedeutung des Mahles hinweist, und das würde komisch wirken. Aber er soll sich das gestatten. Wie aber Hirten Mastvieh bringen, ist schlecht zu mimen, wenn man nicht selbst solches bringen kann.)

„Da sprach Medon zu ihnen, der Herold, welcher am meisten
Unter den Freiern galt, und ihrer Schmäuse Genoß war:
Jünglinge, die ihr euch alle mit edlen Spielen erfreuet,
Geht nun wieder ins Haus, und bereitet die köstliche Mahlzeit;
Denn es ist nicht übel, zur rechten Stunde zu essen.“

(Stimme und Haltung des Medon, rednerische Gesten.)

„Also sprach er. Da standen sie auf und folgten dem Herold.“

(Soll er Aufstehen markieren? Und hinter einem gedachten Herolde hermarschieren?)

Doch genug. Gewiß, auch kein Schauspieler wird in einem Berichte jedes Wort des Berichtes mit einer Darstellung des Berichteten begleiten. Er trägt seinen Bericht vor, und wenn er dazu Mimik gibt, so ist diese entweder pure rednerische Geste oder der Ausdruck des Reflexes des Vorgetragenen in seinem Ich. Aber trotzdem trägt seine „Mimik" einen durchaus anderen Charakter als die des epischen Rhapsoden. Des letzteren Darstellung basiert stets auf dem Berichte. Dieser ist der gemeinsame Untergrund, aus dem die einzelne Person in direkter Rede nur emportaucht. Die eigentliche Handlung, Geschehnisse, Verrichtungen u. s. w. aber erscheinen in der epischen Dichtung stets als Bericht, nicht als isolierte konkrete „Handlung" selbst und allein, sondern neben der eventuellen konkreten Darstellung durch die Person geht immer der Bericht der Handlung als Schilderung einher: und die mimische Darstellung, soweit sie nicht lediglich Begleiterscheinung zur direkten Rede ist, verkörpert immer nur eine dritte Person, keine erste, und kann daher in diesem Falle, und zwar dem wichtigsten, im Falle der Handlung, nicht direkte, subjektive Darstellung sein, sondern nur illustrierende. Nehmen wir an, eine Rhapsode würde beim Vortrage von Odysseus' Bogenschuß die Handlungen des Odysseus in allen Phasen deutlich darstellen, und wir wollen ihm gern einen Bogen und Pfeil selbst dazu überreichen. Er wird nun darstellen können, wie der Held den Bogen von allen Seiten prüft, ob er noch wohl erhalten ist, die Sehne aufspannen, den Klang erproben, den Pfeil aufsetzen, das Haupt vorbeugen und — schießen. Ja noch mehr: Er kann im nächsten Moment einen Freudenschrei ausstoßen — als eine Zugabe, denn HOMER berichtet davon nichts. Aber der Freudenschrei, ein Jubelzeichen für das Gelingen des Schusses, wird seine Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen, wir kennen ihn vom Tell her, wenn der Apfel getroffen ist und der Knabe lebt! — Aber vergleichen wir eben nur diese beiden Schußszenen, die in der Odyssee mit der im Tell, hinsichtlich ihrer mimischen Darstellung! Der Tell spricht nur: „Es muß!". Und dann „rafft er sich zusammen und legt an." Stauffacher aber ruft: „Der Apfel ist gefallen." Das Schießen, den schießenden Tell sehen wir nur. Hingegen hätte der Rhapsode, der das Schießen des Odysseus darstellt, zu der gesamten Handlung, zu jeder einzelnen Phase derselben, den schildernden Text vorzutragen, dieselbe Handlung, die er persönlich und konkret verrichtet, extra

noch abstrakt zu berichten, und zwar als die Handlung einer dritten Person, also, indem er den Bogen prüft und die Sehne aufzieht, zu deklamieren:

„Er nun bewegte den Bogen,
Überall umdrehend, und hier und dort ihn versuchend,
Ob das Horn auch Würmer zernagt, da der Eigner entfernt war."
„Allein der kluge Odysseus,
Als er den mächtigen Bogen gehandhabt, rings ihn betrachtend;
So wie ein Mann wohlkundig des Lautenspiels und des Gesanges
Sonder Müh' aufspannet am neuen Wirbel die Saite
Fügend an jeglichem Ende den schöngesponnenen Schafdarm;
So nachlässig nun spannte den mächtigen Bogen Odysseus."

Man wird an diesem Beispiele ohne weiteres den beträchtlichen Unterschied zwischen der mimischen Darstellung des Rhapsoden und des dramatischen Künstlers erkennen. Der Schauspieler stellt mit aller Mimik, aller Handlung und aller „Gebärde" nur die Einzelperson dar, und diese als ein Ich, als ein Subjekt, als dessen unmittelbarer Ausfluß alle Rede, ein jedes Wort, und auch alle Mimik erscheint. Seine Rolle ist auf diese einzige Person beschränkt, nicht aus der Folie des Berichtes erwachsen. Wo er berichtet, ist der Bericht dieser sich selbst gebenden, handelnden, sich gebärdenden Person ein- und untergeordnet, während beim Rhapsoden jegliche Personendarstellung, ihre Handlung und Gebärde dem Berichte untergeordnet ist. Und er hat nicht immer, wie jener, sozusagen, zwischen einer Vielheit von Personen hin und her zu springen, dem Berichterstatter, als welcher er vor dem Zuschauer steht, und der Mehrzahl von Personen, deren Handlung und Rede dargestellt werden soll. Zur schauspielerischen Darstellung gehört ein Partner. Mit dem zusammen erst wird konkrete Handlung, Darstellung, Spiel. Sollte aber der Rhapsode die gesamte berichtete Handlung selbst darstellen, so müßte er sie auch im einzelnen darstellen, alle Berichte in Handlung umsetzen, was, wie aus obigem Beispiele leicht zu ersehen, Unsinn würde.

Also folgere ich: 1. Die „Mimik", die „Darstellung" des Rhapsoden wird nicht viel mehr gewesen sein als die, die etwa auch heute noch ein Rezitator anwendet, vielleicht etwas lebhafter, etwas deutlicher, aber im Grunde nichts anderes. Und sie wird zur Hauptsache nur in rednerischen Gesten bestanden haben.

2. Ist ein Unterschied zwischen der mimischen „Darstellung" von Dichtwerken und der Dramatik anzuerkennen. Und in letzterer erst

entfaltet sich die konkrete Darstellung zu ihrer vollen Möglichkeit, bleibt der Darsteller in einer Rolle, aber er kann die eine Person, die er darstellen soll, in voller Aktion zeigen. Und erst durch die Mehrzahl der Personen wird die „Handlung" vollkommen konkret.

3. Ist ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen „Epos" und „Drama" schon lediglich durch die persönliche Darstellung gegeben, und die Ansicht, das Epos und die Lyrik könnten sich der „mimischen" Darstellung" ohne weiteres gleichmäßig bedienen, hinfällig.

III

Die abstrakte Dichtung, in ihren mannigfaltigsten Arten und Formen, hat mit der dramatischen Kunst zweierlei gemein: Erstens die Darstellung der Wirklichkeit im zeitlichen Verlaufe durch deutliche Vorstellungen (im Gegensatz zu der Musik), und zweitens die ästhetischen Wirkungen der Sprache in der sogenannten „poetischen" Kunst als „Poesie" deren Normen die „Poetik" behandelt.

Zu der ersteren gehören vor allem: Kausalität und Motivation, sowie die sich aus diesen ergebenden Ideen. Hier tritt ein Gebiet in die ästhetische Darstellung, welche, wie wir sahen, den räumlichen Künsten gänzlich versagt ist. Der leidende Laokoon der Gruppe des Plastikers wird uns unmöglich sagen, warum die Schlangen ihn verzehren, aus dem Bilde des toten Wallenstein und des lebenden Seni erfahre ich nichts von den Ursachen des Todes, der ein Mord war, und wenn PILOTY die Ermordung selbst gemalt hätte, sagte mir das Bild doch niemals, warum der Friedländer ermordet wurde. Um dies zu wissen, muß der kausale Zusammenhang offenbar sein, ein Gewebe von Ursachen und Motiven, Ereignissen und Taten: Hier Wallensteins Siege und Macht, der Argwohn des Kaisers, die Intriguen des Hofes und der Feinde, die Verhandlungen Wallensteins mit den Schweden u. s. w. — Das alles macht eine Folge aus, die nur wieder als Folge vorgestellt werden kann; kein Ereignis, keine Handlung ist kausal oder motivisch zu verstehen ohne Voraussetzungen, Vorausgesetztes, d. h. ohne etwas, was nicht außer dem bloßen Ereignisse als solchem wäre. Um das Ereignis im kausalen oder motivischen Sinne vorzustellen, bedürfen wir der Vorstellung des „Herganges", in dessen Begriff schon die Kette zeitlicher Vorstellungen angedeutet ist. Die räumlichen Künste können deshalb einen solchen niemals darstellen. Alles, was daher ästhetisch wirken soll in

einem Nacheinander, alle Entwickelung, sei es die von Ereignissen oder von Charakteren, alle Motivierung und Begründung, alle Spannung ist nur in den Künsten der Zeit möglich. Von welchem Gemälde könnte man im Ernste sagen, daß es „spannte"? Nur der oberflächlichste Reporterstil könnte in Verwechselung von „spannen" und „fesseln" also reden. Kommt man bei einer plastischen Gruppe von Ringern, Fechtern u. s. w. wohl auf den Gedanken: Wer von beiden wird siegen? — falls nicht das Unterliegen des einen Partners durch das Werk selbst angedeutet wird; alsdann ist aber nicht der „Kampf", sondern bereits der Ausgang des Kampfes, der „Sieg", Gegenstand der Darstellung. Und stellte man trotzdem solche Frage, so hätte sie mit dem Werke und seinem Eindrucke so gut wie nichts gemein, wäre ein bloßer ad libitum unternommener Tiftel. Denn die Frage: Was wird? vermag keine außerzeitliche, also nur räumliche Kunst zu beantworten, da in ihrer Darstellung überhaupt nichts wird, nichts werden kann. Wir haben zwar nicht bestritten, daß die Idee des Tragischen nicht auch durch die bildenden Künste erweckt werden könne. Aber warum hält man die „Poesie" für die Kunst, die vorwiegend das Tragische zur Anschauung bringt? Ich gebe gern zu, daß ich aus dem mir werten Bilde PILOTYs den Eindruck des Tragischen empfange. Versuche ich, diesen zu analysieren, so kommt ungefähr folgendes zutage: Erschüttert steht die Figur des Astrologen Seni vor der Leiche Wallensteins. Der Seni! Da haben die beiden, er, der Mann der Wissenschaft, und jener, der Mann des Lebens, stille, schweigsame Nächte am Astrolabium durchwacht, Horoskope berechnet, mit Zirkel und Lineal die himmlischen Häuser konstruiert, gebrütet und kalkuliert mit dem ganzen Apparate einer eitlen Wissenschaft, um dem Rätsel des Lebens die Parole des Glückes zu entlocken — und der Rest ist Schweigen. Schweigend steht mit gesenktem Haupte im schwarzen Gewande der dunkle Mann der dunklen Wissenschaft vor dem toten Liebling des Glückes, noch schmückt die Leiche das prächtige, seidene Kleid, aber Schweigen, des Todes Schweigen, liegt auf den für immer geschlossenen Lippen, dem bleichen Munde. Ja, das Glück! Sie haben es bannen wollen, seine Launen berechnen, wie man den ruhigen, göttlichen Gang des Firmamentes berechnet — und eben dieses Schicksal hat sie genarrt — in seinem ewigen Rätsel furchtbar betrogen. Kein Kampf, keine verzerrende Wut liegt auf dem

toten Antlitze, nur Schweigen, Frieden — die Majestät des Lebens in der Majestät des Todes, ewige Wahrheit ewigen Irrtums. Was mag des Seni Innerstes bewegen? Liest er auf dem Antlitze seines Herrn die Hinfälligkeit seiner Wissenschaft? Mir will scheinen, als ob drei tragische Personen auf diesem Bilde wären: der Wallenstein und der Seni! Und zwischen beiden, als dritte, unsichtbar, ihre eitle „Wissenschaft". — Aber wenn ich mir diese Interpretation recht überlege, so muß ich mir eingestehen: Das ist doch eigentlich alles SCHILLER, nicht aber PILOTY. Woher weiß ich denn, wer der Seni war, woher etwas von der Astrologie, die beide getrieben haben? — Meister PILOTY arbeitet in seinem Bilde — selbstverständlich mit Recht! — mit Voraussetzungen, die man erst aus der Geschichte oder aus dem Drama mitbringt, die man aber unmöglich erst durch ihn erfahren kann. Wenn jemand, der weder etwas vom Wallenstein noch vom Seni weiß, vor dies Bild tritt, so wird er zuerst nur zwei Figuren sehen, die eine, in glänzendem Gewande, vermutlich ein „Reicher", ein „Mächtiger" tot — im Trauergewande steht ein Lebender, ein alter, kluger Mann mit langem Barte, bei ihm. Und der betrachtet den Toten mit tiefem Ernste, mit schweigender Trauer. Ist er sein Freund oder aber sein Feind? — Vielleicht gar ein heimlicher Giftmörder? — Er betrachtet die Leiche. Aber nehmen wir an, er trauert. Wird jetzt im naiven Beschauer bereits der Eindruck des „Tragischen" vorhanden sein? Nein. Nur wenn er meint, dieser trauernde, ernste Mann betrachtet die Leiche mit Nachdenken, in dessen Trauer mische sich eine Reflexion, oder wenn ihm selbst, in der Assoziation an einen Giftmord, die Möglichkeit persönlicher Konflikte, vielleicht einer Schuld, Rache, eines unnatürlichen Endes u. s. w., im Lichte einer allgemeinen Schicksalsidee, auftaucht, kann das Tragische aufkommen. Dann fühlt er sich im ersten Falle nicht blos ein in die Trauer, sondern in das Nachdenken: die beschauende Gestalt (Seni) mag in Gedanken über das Warum? des Todes vor dem Ende eines Menschen nicht nur als Tatsache, sondern auch als Problem stehen, und erst hier setzte der tragische Eindruck ein. Aber in beiden Fällen deutet sich das Tragische nur als allgemeines Problem an, nicht als kasuistisches, dort als vage Mutmaßung, hier als allgemeiner Gedanke an irgend ein Schicksal, an das Schicksal überhaupt. PILOTY hat in die Figur des Seni, in den Kontrast dieser beiden einzigen Figuren auf dem Bilde, so viel mit seiner

Kunst hineingelegt, daß dieser Eindruck des Tragischen auch ohne allen Kommentar erweckt werden kann, aber in jedem Falle besteht das Tragische, das hier hervorgerufen wird, aus irgendeiner, wenn auch noch so allgemeinen, gedanklichen Zutat, eine Ergänzungsassoziation, die vom Bilde wohl ausgelöst, nicht aber selbst dargestellt wird.

Ganz anders ist es in der Dichtung und im Drama. Hier stellt sich das Tragische dar im vollen Verlaufe der einzelnen Bedingungen, hier wird es nicht nur als möglich, in fernen, unbestimmten Assoziationen anklingen, hier wird es aufgezeigt, hier ist es wirklich und bestimmt gegeben, wofern nur der Dramatiker seine Kunst versteht; hier springt es aus den Ereignissen heraus, kasuistisch für jedermann erkennbar.

Auf dieses Gemeinsame hatte bereits die Aristotelische Poetik hingewiesen. Aber erst hier wird recht ersichtlich, worin dies Gemeinsame liegt. Alles, was im einzelnen dazu gehört, wie Fabel, Charaktere, Reflexion, Tragik, Spannung, ist gemeinsames Gut der dramatischen Kunst wie der Epik und muß es sein als Kunst der sukzessiven Darstellung. Aber da es ein Gemeinsames ist, kann es auch nicht deren spezielles „Wesen", d. h. deren Charakter als einzelne Kunstgattung, ausmachen, und zwar weder der einen noch der andern, denn ihre formale Bearbeitung reichte nicht aus zur durchgängigen, unterschiedlichen Trennung.[1] Aber es macht auch keine gemeinsame Kunstgattung aus. Denn eben dies Gemeinsame ist, trotz aller künstlerisch speziellen Behandlung, Bearbeitung und Darstellung, dort wie hier, auch in diesem Falle nur etwas Gemeinsames, das als solches bereits im fundamentalen Vorwurfe aller Kunst, nämlich in der Wirklichkeit, im Leben selbst gegeben ist. Es ist gemeinsam bereits im Modell, nicht erst in der Mimesis, und von dieser allein, von ihrer Sonderart der Darstellung, können die Differenzierungslinien zu Sonderkünsten gezogen werden. Man könnte sonst von solchem inhaltlichen Gesichtspunkte aus auch nicht die Plastik von der Malerei als Sonderkunst trennen, da auch ihnen ein Stück ästhetische Wirklichkeit gemeinsam ist: die räumliche Erscheinung der Wirklichkeit. Und wenn man so auch schiede nur zwischen räumlichen und zeitlichen Künsten, die dramatische Kunst würde dennoch ihre Sonderstellung behalten, denn sie ist weder nur räumlich, noch nur zeitlich, sondern räumlich und zeitlich zugleich.

[1] cf. Bd. I, S. 242–275.

Die Beobachtung der Ereignisse, das Schicksal, die Motivation der menschlichen Handlungen und deren kausale Erscheinungen, die Ideen, die wir darüber bilden, sind nicht erst spezielle ästhetische Produkte, sondern schon solche der praktischen Erfahrung und der diese durchwebenden, sie deutenden Weltanschauung. Mag der Dichter und der Dramatiker als Künstler noch so frei erfinden und gestalten, ihm steht kein anderer Stoff zur Verfügung als der, über den auch der Denker grübelt, dessen Kälte, wenn ihm der Tod darin wohnt, dessen Wärme, wenn ihm die Sonne darauf scheint, auch der einfachste Mann aus dem Leben selbst herausfühlt. Wie oft gibt man doch die Philosophie als Schwester der Dichtkunst aus, obgleich jede ihr Netz mit anderen Fäden und nach anderer Fasson webt. Aber der Flachs ist dasselbe Naturgewächs, nur wie sie ihn hecheln, spinnen und weben, das allein unterscheidet sie. Wieviel Philosophie aber (Erkenntnis und „Weisheit") steckt in großen Dichtungen und in großen Dramen, wieviel wird darin im poetischen Gewande direkt „philosophiert". Mancher wird mir recht geben, daß im „Faust" eine Philosophie und im „Ring" eine großartige Ethik steckt, woneben so manches diskursive oberflächliche Schulmeistergewäsch und wichtigtuende Papperlapapp, mit dem man in Zeitungen hausieren geht oder in Vorträgen wissenschaftliche Straßenmusik macht — Staub ist. Aber niemals wird man auf Grund des gemeinsamen Vorwurfes die Philosophie mit der Dichtkunst unter eine Kategorie bringen wollen, sie gar als einen „Mischteil" der Dichtkunst oder des Dramas ansehen.

IV

Wenn wir ein weiteres gemeinsames Moment der Dichtkunst und der dramatischen Kunst anführen und dies speziell unter den Begriff der „Poesie" fassen wollen, so ist zunächst darauf hinzuweisen, daß dieser Begriff sich durchaus nicht mit dem des „Poetischen" deckt. Der vulgäre Begriff des „Poetischen" geht analog dem eben erörterten des „Malerischen" und darf nicht ohne weiteres in seiner erweiterten Bedeutung mit dem einer bestimmten Kunst identifiziert werden. Im weitesten, im vulgärsten, Sinne kann er sogar gleichbedeutend mit „ästhetisch" überhaupt stehen, sofern uns in der Anschauung der sinnlichen Welt wie in der Reflexion irgend welche ästhetische Assoziationen überkommen. Wandeln wir z. B. bei Sonnenuntergang in einer Sommerlandschaft und gerät unser Herz in eine

ästhetische Stimmung, so nennt man diese gern eine „poetische", denn den Dichter kann dabei ein Gedicht überkommen und der Nichtdichter versucht sehr oft, ein solches zu machen.[1] In diesem weiten Begriffe des „Poetischen" gehen alsdann alle möglichen Kategorien des Ästhetischen auf, das Erhabene (am Meer, im Hochgebirge), das Anmutige, Liebliche, Idyllische, Schöne u. s. w. Der Unterschied zwischen diesem unbestimmten Ausdruck und dem gleichen „des Malerischen" wird darin liegen, daß letztere Bezeichnung sich mehr auf das Objekt, die erstere mehr auf die subjektive Wirkung bezieht. Man wird die Landschaft „malerisch" nennen, wenn man damit sagen will, ihre Beschaffenheit sei vorzugsweise geeignet, ästhetische Eindrücke zu erwecken, die den Maler zur Darstellung reizen; gibt man ihr den Titel „poetisch",[2] so deutet man an, daß in uns Assoziationen erweckt sind, wovon schon das Herz voll ist und der Mund überfließen möchte, was ja bekanntlich für Dilettanten viel leichter ist, als zeichnen oder aquarellieren. Das „Poetische" hat daher viel mehr unter populärer Trivialisierung gelitten als das Malerische, es war einst ein besonderes Lieblingswort der ungebildeten Töchter der durch Besitz hervorragenden Klassen, der sogenannten „Backfische", die wiederum einst ein besonderes Rollenfach in der dramatischen Darstellung einnahmen. Die mehr subjektive Bedeutung des Wortes läßt auch zu, daß rein reflexive Ideen, für die man nie das Wort „malerisch" gebrauchen könnte, darunter fallen, als sogenannte „poetische Gedanken". Auch hier ist die Skala reich, von der großartigsten, tiefgründigen Weltanschauung bis zum anmutigen, netten „Gedanken" kann die ästhetische Reflexion sich abstufen. Mit einem poetischen Gedanken schaute GOETHE im Faust das Leben an, WAGNER im Ring das soziale Problem, und „poetisch" ist aber schließlich auch in SCHEFFELS Trompeter der Gedanke, daß Werner die schöne Margaretha dabei überrascht, wie ihre Lippen heimlich sich an der Trompete versuchen — wobei der erste Kuß fällt.

Auch hier, im „Poetischen", ist die ästhetische Betrachtungsweise die allgemeine, die Wirklichkeit des Lebens erweckt sie und die Kunst verwendet sie nur je nach ihrer speziellen Darstellung.

[1] cf. die „Fremdenbücher" der Aussichtspunkte!

[2] Die spezielle Bedeutung der „poetischen" Landschaft im Sinne eines bestimmten Stiles der Landschaftsmalerei (als „romantische" oder „idealisierte" Landschaft) hat mit der obigen selbstverständlich nichts zu tun.

Und somit kann das „Poetische“ unter den speziellen Beschränkungen der Darstellung auch in bildenden Künsten angetroffen werden. Ein Bild, das ein junges Paar im traulich-süßen Zusammensein in blühender Frühlingslandschaft zeigt, wird „poetisch“ genannt, und die Eindrücke, die uns PILOTYs erwähntes Gemälde erweckte, dürfen wohl mit Recht ebenso poetische genannt werden, wie „malerische“; der Stoff war hier aus der SCHILLERschen Gedankenwelt entlehnt. Allein die Dichtkunst ist traditionell diejenige Kunst, die hier vornehmlich das ästhetische Kapital zu münzen vermag, und daher ist von ihr auch der Begriff hergenommen worden; sie gibt in der Lyrik die subjektive Stimmung wieder, im zeitlichen Aufeinander vermag sie den „Gedanken“ zu motivieren, in der Schilderung der Charaktere ihn zu begründen und in der Reflexion selbst darzustellen, denn sie ist ja die Kunst, die den Gedanken selbst als Ausdrucksmittel zur Verfügung hat. Die dramatische Darstellung weiß solches „Poetische“ aber auch darzustellen, ohne „Dichtung“, ohne die Sprache, das Wort, zu gebrauchen, lediglich durch den konkreten Eindruck der Situation. Ich erinnere hier an die hübsche Liebesszene in OTTO ERNSTs Komödie „Flachsmann als Erzieher“. Held und Heldin sind im Sprechzimmer allein — draußen im Hofe singen reine Kinderstimmen ein Volkslied, und beide treten ans offene Fenster, sie lauschen, schauen, tief bewegt. Da legt er leise den Arm um sie, faßt mit der rechten Hand ihr Haupt und blickt ihr in die Augen. Und ihre Arme heben sich zu ihm empor, ihre Hände legen sich auf seine Schultern, ihr Haupt sinkt an seine Brust. Und draußen singen die Kinder weiter: „Ännchen von Tharau“.

Kein einziges Wort fällt, alles ist stumme Darstellung. Das obligate „Ich liebe Dich“, „Willst Du? .... u. s. w.“ — ist weggelassen; der Dramatiker erzielt hier vielleicht mehr, als wenn er reden ließe — und, nebenbei gesagt, gefällt mir der schweigende Herr Lehrer Flemming dabei noch besser, als in den Rodomontaden seiner Programmreden. Kein Dichter aber könnte hier der Worte entbehren; wenn er auch darauf verzichtete, die Personen reden zu lassen, so müßte er doch wenigstens mit Worten sagen, was sie tun — die Situation mit Worten schildern — und wenn man zugibt, daß jene Szene „poetisch“ ist, so wird man auch zugeben müssen, daß die Darstellung dieses Poetischen rein dramatisch ist, ohne jegliches Dichterische. Ein Maler könnte sie auch malen — und

die Backfischmalerei nutzt solche Art „Poesie“ für ihr Publikum auch aus.

Es ist also auch beim „Poetischen“ in dieser Bedeutung des Begriffes zu konstatieren, daß die Bezeichnung nur von derjenigen Kunst hergenommen und verallgemeinert worden ist, in der es vornehmlich dargestellt wird und wirksam ist, ohne daß es auf diese einzelne Kunst beschränkt ist, also zu deren Wesen gehöre.

Ich will bei dieser Gelegenheit ergänzend bemerken, daß ein solcher erweiterter und vulgärer Begriff sich auch im Anklange an unsere Kunst gebildet hat, und wie wir ein „Malerisches“, „Poetisches“, „Plastisches“ in verallgemeinerter Bedeutung kennen, so gibt es auch ein „Dramatisches“, ohne daß die ästhetische Erscheinung, welcher diese Epitheta zuerkannt werden, dem Darstellungsgebiete der entsprechenden Kunst zugehören. Solche Begriffe sind zuletzt in ihrer erweiternden Bedeutung rein metaphorisch, sie wollen nicht mehr Tatsachen umgrenzen, sondern nehmen vielmehr einen assoziativen Charakter an, indem sie Erinnerungs- und Vergleichsassoziationen bergen.

Auch in dem Begriffe „dramatisch“ hat die erweiterte, die übertragene Bedeutung des Wortes ebenfalls, gleichwie die des „Malerischen“, selbst innerhalb der Theorie zu verschwommenen Begriffen geführt, und schon im ersten Bande[1] haben wir darauf aufmerksam gemacht. Er ist zur vulgären Bezeichnung für Erscheinungen geworden, die mit der dramatischen Kunst als solche nichts mehr gemein haben, ist nur von dieser vergleichsweise entnommen worden, weil die betreffende Erscheinung gewisse Eindrücke hervorruft, die speziell in der dramatischen Kunst zu ästhetischer Darstellung und Wirkung kommen. Man bezeichnet z. B. einen Roman als „dramatisch“, wenn die Handlung in ihren Ereignissen rasch und präzis („Schlag auf Schlag“) sich entwickelt, wenn sie eine starke Spannung erweckt und sich in scharfen Kontrasten abspielt. Desgleichen wird aber auch ein Stück absolute Musik als „dramatisch“ bezeichnet (im Gegensatz zur sanften „lyrischen“ Musik), insofern sie mit Kontrasten in Rhythmen und Harmonien arbeitet, der formale Aufbau — ebenfalls mit einer gewissen Spannung — zu einem Höhepunkte und zu einem lösenden Schlusse, unter intensivster Inanspruchnahme unserer gesamten

[1] cf. S. 258.

Willensmomente, drängt. Und solches „Dramatische" ist ebenso wenig dramatisch im spezifischen Sinne des Wortes, keine eigentliche dramatische Musik, die zur assoziativen Illustrierung und Vertiefung konkreter Bühnendarstellung in Oper und Musikdrama unterhalb der Szene im Orchester erklingt, wie die musikalische „Tonmalerei" wirkliche Malerei ist.

Auch solches „Dramatische" findet sich, außerhalb jeglicher Kunstdarstellung, bereits im Leben selbst und bedeutet alsdann ebenfalls nichts weiter, als daß wir in der Wirklichkeit etwas anschauen, das, wenn es in künstlerischer Darstellung erschiene, in der einen Sonderkunst, der dramatischen, seine spezielle und entsprechendste Gestaltung empfangen würde. So nennen wir Gerichtsverhandlungen, Parlamentssitzungen „dramatisch" — der Reporter sagt sogar „hochdramatisch" — ohne irgend eine andere Beziehung zu unserer Kunst damit aussprechen zu wollen, als einen Vergleich. Und daß die Beziehungen zur eigentlichen Kunst zuletzt sich ganz gelöst haben, zeigt sich auch hier: Man wird keine Parlamentssitzung „dramatisch" nennen, um andeuten zu wollen, sie wäre „Spiel" — kämen damit doch sofort die würdigen Sendboten des Volkes in den beleidigenden Verdacht der — „Schauspielerei!"

V

Unter dem Begriffe der „Poesie", welche ferner als ein Gemeinsames sowohl der Dichtkunst wie der dramatischen Kunst zu eigen ist, haben wir daher statt des erweiterten des „Poetischen" hier nur ein ganz spezielles künstlerisches Darstellungsmittel zu verstehen: Das sprachliche Wort in seiner ästhetischen Verwendung.[1] Man kann darin das spezifisch „Dichterische" überhaupt sehen, — denn es ist das einzige künstlerische Darstellungsmittel, über das der Dichter verfügt, und die spezielle Ästhetik der künstlerischen Sprachbehandlung mit ihren zahlreichen Formen wird „Poetik" genannt. Will man das Gemeinsame daraufhin der einen, der Dichtkunst, terminologisch und sachlich zugleich zuweisen, so wird nicht zu leugnen sein, daß dadurch „Dichtkunst" in das dramatische Werk hineinkommt und der Verfasser sich schlecht

[1] Nicht als Sprachklang. Die ästhetische Verwendung des Sprachklanges, der Stimme — in der Bühnensprache „Organ" — die Betonung, kurz der Vortrag wird hier außer acht gelassen, er stünde in dieser Auffassung der Musik näher.

und recht dabei als „Dichter“ betätigt, denn er selbst liefert solche innerhalb der Teilarbeit.

Allein auch dies Stück Poesie berechtigt weder zur Annahme einer „Mischung“, noch zur Unterordnung des gesamten dramatischen Werkes unter die Dichtkunst überhaupt. Denn es ist nicht hinein„gemischt“, sondern ist, wie alle sogenannten „Misch“-Elemente auch nur als das Produkt eines gemeinsamen Bodens der möglichen Darstellung erwachsen; und daß es nicht hinreicht, die dramatische Kunst in die Dichtkunst hineinzuziehen, ist oben bereits auseinandergesetzt worden.

Es hat überdies nur einen beschränkten Anteil an der gesamten dramatischen Wirkung, und außerdem werden wir auch hier sehen, daß seine Verwendung in beiden Künsten nicht unerhebliche Verschiedenheiten aufweist. Die Sprache bringt, wie bereits erwähnt, die ästhetischen Assoziationen selbst produktiv zum Ausdruck, die in anderen Künsten nur rezeptiv erweckt werden können. Die Dichtkunst ist darauf geradezu angewiesen, denn sie will ästhetisch schildern, nicht nur mit „dürren“ Worten beschreiben. Diese ästhetische Schilderung wird aber nur erreicht, wenn die Wortvorstellung selbst mit ästhetischer Assoziation durchtränkt ist.

Der Dichter gibt darum statt der konkreten ästhetischen Anschauung die ästhetische Assoziation selbst formuliert wieder, zur abstrakten Vorstellung eines Gegenstandes auch den assoziativen Kommentar. Durch diesen erweckt er abstrakt eine ästhetische Wirkung, die bis zur höchsten Idealisierung der Vorstellung gesteigert werden kann. Er spricht von „sanfter Glut“ der Augen, von Lilienweiße und Seidenweiche der Haut, von Schwanenhals und Schwanenbusen. Kein Maler aber malt sie, etwa auf den Hals die Lilie, auf die Brust einen Schwan. Das wäre ja mehr als lächerlich.

Der Dichtung, als abstrakter Kunst, steht dies Feld der Darstellung in vollster Freiheit offen, es ist ihr eigentliches Element. Aber überall, wo das Wort verwendbar ist, kann es seine ästhetischen Reize spielen lassen. Und daher nimmt auch die dramatische Kunst diese ästhetische Wirkung der Sprache gern und dankbar in sich auf.

Allein daß dieses „Dichterische“ im Dramatischen nur eine äußerliche Verwendung finden, daher für diese Kunst nichts Wesentliches und Bestimmendes sein kann, geht aus mancherlei Unter-

schieden hervor, die für die dramatische Kunst ganz bestimmte Grenzen seiner Verwendbarkeit schaffen. Das abstrakte Gebilde des Dichters kann „Schönheiten" über Schönheiten häufen, die Idealisierung bis zur letzten Potenz ausschöpfen und die Gestalten bis zu überirdischen Wesen hypostasieren, denn sie schafft völlig freie Gebilde. Allein auf der Bühne stehen die konkreten Erscheinungen da, und zwar als wirkliche und zufällige Personen. Und die Grenzen der Idealisierung, die wir schon oben (cf. Anm. S. 207) gegenüber den bildenden Künsten erkannt haben, machen sich auch hier, gegenüber der Dichtkunst, geltend und weisen auf eine ganz bestimmte Beschränkung der dramatischen Darstellungsmöglichkeit deutlich hin.

Auf der Bühne sind nur Augen, aber keine „Glut" zu sehen, und eventuell ein schöner Hals — aber „Glut" und „Schwan" ist eine Assoziation, die nicht darstellbar ist. Und wenn HOMER den Achill so wirkungsvoll mit dem Sirius vergleicht, so steht in unserer abstrakten Vorstellung Sirius und Achill nebeneinander und fließen in der Assoziation in Eins zusammen. Solches ist aber in der dramatischen Kunst ausgeschlossen. Aber dennoch kann man es sprechen lassen, gewiß. Irgendeiner kann zum Bühnenachill sagen: „Du gleichst dem Sirius". Nun sagt auch Mortimer zur Maria: „Sie wollen Dich enthaupten, diesen Hals, den blendend weißen, mit dem Beil durchschneiden, — — die schöne Locke, dieses seidne Haar" u. s. w. Aber das ist denn doch etwas anderes! Das ist nicht objektive Schilderung für uns, sondern subjektive Assoziation des Mortimer, und wir eignen sie uns an, nicht, um die Maria als ästhetisches Phänomen zu erfassen, sondern den Mortimer. Erst mit dessen Augen, mit dessen ästhetischem Empfinden werden wir zur Schönheit der Maria übergeleitet. Als dichterisch-sprachliche Form ist das freilich Eins, nicht aber als künstlerisch-darstellerische Verwendung. Das dramatische Gebilde selbst steht nur einfach da, als Mortimer und als Maria, und wenn Mortimer solche dichterische Sprache führt, so steht er gewissermaßen selbst als „Dichter" da, ähnlich, aber nur ungefähr ähnlich, wie der Musizierende, der auf der Bühne die Harfe schlägt und dadurch „Musik" in die Darstellung „mischt".

Und wir werden den Unterschied der Verwendung solcher poetischer Mittel — recht als Manko — gewahr, wenn einer auf der Bühne in überschwenglichen poetischen Schilderungen von

Schönheiten redet, die Leute zeigen sollen, denen sie vom Schicksale nicht vergönnt sind und die sie mit allem Auf- und Anzuge nicht zu „cachieren" vermögen. Weder naive Ergänzungsassoziation, noch „Illusion" hilft da über den Zwiespalt der Anschauung hinweg. Schon die Darstellung von Riesen, Zwergen und tierischen Ungeheuern, mit denen die Dichtung so viel und wirksam fabeln kann, bietet auf der Bühne immer ein mißliches technisches Problem.

VI

Wir haben oben darauf aufmerksam gemacht, daß die abstrakte Dichtkunst willkürlich über den Raum und die Zeit verfüge. Hierin finden wir wieder einen Unterschied zwischen ihr und dem Drama. In der dramatischen Kunst ist alles Gegenwart, weil der Gegenstand der Darstellung, die konkrete Wirklichkeit, selbst nicht anders ist. Die Dichtkunst jedoch springt ganz beliebig mit der zeitlichen Vorstellung um. Hier ein Beispiel, das ich als rein zufällig und beliebig herausgreife: In FRITZ REUTERS Erzählung „Dörchläuchting" findet sich folgende Stelle:[1] . . . . „un as Hofrath Altmann gistern bi uns säd: Sei leden 't nich, Dörchläuchting, dunn brummte Krischan wat in den Bort un makte de Dör von de Stuwenklock up un satt fiw klockenige Stunn' vör de Dör un schrew' up dit Poppir de Reknung af, de von verleden Johr dor noch von Sei in steiht. — Un hier . . . ." Dormit wull sei ehm in ehren vullen Vertrugen de Reknung in de Hand steken, aewer wo prallte sei taurügg. — „Vadderscheing", säd sei nah Johren noch ümmer tau de Smäd'fru Swartkoppen, wenn sei dit Stück vertellte, „hei süht jo för gewöhnlich man so geistlich un blassing von Gesicht ut, aewer ditmal was dat doch grad', as wenn ick up Krischanen sine nige schörlakene West kek, un de oll lütt Haut gung em up den Kopp von sülwen ümmer up un dal, un sin Horbüdel hadd sick pil in Enn' reckt, un sine armen Beinen bewerten ordentlich vör Wuth, as hadd hei stats en por Waden en por Klaeterbüssen in de sidenen Strümp steken". — Un sei hett dit nich aewerdrewen, denn Dörchläuchten bewerte vör Wuth an den ganzen Liw': „Impertinentes Frauensmensch!" rep hei un stödd ehr de Reknung ut de Hand, dat Krischan Schulten sine sure, fiwstünnige, schriftliche Arbeit so licht aewer den Mark henflog, as wir 't 'ne blote Schauljungs-

[1] Ich gebe sie im Original des Dialektes wieder, da REUTER die Übersetzung ins Hochdeutsche weder will noch verträgt. Sie steht in Kap. 7.

Arbeit". Hier gibt der Dichter zweierlei: In direkter Rede die Worte der redseligen Bäckerfrau, die erzürnte Antwort des Fürsten und die Schilderung der Vorgänge samt poetischen Vergleichen. Denken wir uns die Geschichte dramatisiert, so würde die Schilderung selbstverständlich wegfallen, an deren Stelle die konkrete Anschauung durch Personendarstellung treten und die Vergleiche, die der Dichter zieht, wegfallen. Die Reden würden einfach gesprochen werden. Und doch ginge auch das nicht. Denn was die Frau spricht, besteht aus zwei Teilen: einer Rede, die sie an den Fürsten hält, und einer Schilderung von deren Wirkung, die sie „nach Jahren noch" der Gevatterin gibt, und die hier, in der Dichtung, in direkter Rede vom Dichter angeführt wird.

REUTER hat sehr wohl empfunden, warum er künstlerisch also verfuhr und warum er als berichterstattender Poet die Schilderung der Wirkung der ersten Rede nicht selbst übernimmt, sondern der Redenden wiederum selbst in den Mund legt. Denn er erweckt dadurch die Vorstellung einer ungleich intensiveren Wirkung von der Rede: Erstens ist die Bäckerfrau als die Betroffene die beste und wirksamste Zeugin: wenn wir sehen, daß sie selbst die Wirkung ihres törichten Geschwätzes auf den Fürsten erlebt, und zweitens wenn sie „nach Jahren noch" dies Erlebnis in solcher Wirkung und Bedeutung verspürt. In eben diesen Worten „nach Jahren noch" liegt der ganze Trumpf, den der Dichter ausspielt. Als Dichter kann sich REUTER diesen Kunstgriff gestatten, kann er mitten aus der Gegenwart in die Zukunft springen, kann er in den Ort, den, nach der Vorstellung, die hier gegeben ist, nur der Herzog und die Bäckerfrau erfüllen, plötzlich auch die Person der Schmiedsfrau aus der Zukunft holen und einführen und sie sogleich wieder vom ideellen Schauplatz, in dem sich eben Gegenwart und Zukunft mischten, in der Rückkehr zur Gegenwart, absetzen. Dem Dramatiker wäre dies unmöglich. Er kann nur das Zwiegespräch zwischen Bäckerfrau und Herzog geben, nicht mehr.

Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß auch die Schilderung nur in gewissen engen Grenzen innerhalb der dramatischen Kunst auftreten kann.

Der Lyriker und der Epiker wenden sich mit der Schilderung, ja vielleicht auch mit einer direkten Anrede — „*Ἄνδρα μοι ἔννεπε*", beginnt bekanntlich HOMERS Odyssee — an fingierte Personen, an Hörer, Leser, an irgendwen. Im Drama ist jedes

Wort Rede, Anrede, konkretes Gespräch. An keine abstrakte, geduldige Leserseele wendet es sich, sondern als Lebendiges zu Lebendigem.

„Ich ließ
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,
Die Heimat hinter mir, in schnellem Lauf
Durchzog ich Frankreich, das gepriesene
Italien mit heißem Wunsche suchend.
Es war die Zeit des großen Kirchenfests,
Von Pilgerscharen wimmelten die Wege,
Bekränzt war jedes Gottesbild, es war,
Als ob die Menschheit auf der Wandrung wäre
Wallfahrend nach dem Himmelreich. — Mich selbst
Ergriff der Strom der glaubenvollen Menge
Und riß mich in das Weichbild Roms!
(Wie ward mir, Königin!)
u. s. w. bis:
Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker segnen.
O, was ist Goldes, was Juwelen Schein,
Womit der Erde Könige sich schmücken!
Nur Er ist mit dem Göttlichen umgeben,
Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen."

Bis auf die eingeklammerten Worte, mit denen die Anrede an die Königin den Bericht unterbricht und ihn wieder dem Dialog angliedert — von SCHILLER auch charakteristisch in einer Unterbrechung des Versmaßes dargestellt — könnten diese Verse zwar wohl auch als lyrisches Gedicht gelten, falls man sich mit der zuletzt gegebenen Erklärung über den Papst als Resümee zufrieden gibt, oder als Bruchstück eines Epos. Allein der Bericht, die Schilderung, sowie die Reflexion, die in der Dichtkunst unter Umständen ein gesamtes Werk ausmachen, können im Drama nur beiläufig verwandt werden, und zwar, wenn sie einen Teil der konkreten Handlung bilden, als ein konkret gebrachter und gesprochener Bericht, und immer nur in kürzester Form, akzessorisch, ausnahmsweise.

Alle spezielle Dichtkunst ist im Drama nicht Zweck, sondern nur Mittel und zwar ein nur untergeordnetes. Und hier ist der Unterschied, der fundamental trennende, zwischen Dichtung und Drama in der Praxis deutlich zu spüren. Was rein als Dichtung seine volle Wirkung als Lektüre sucht, ist oft, ja meist, in

dramatischer Darstellung wirkungslos. Die schönsten Gedanken, Reflexionen, Stimmungen, Schilderungen und die blühendste Sprache versagen auf der Bühne, wenn sie den Hauptinhalt des Werkes bilden. Ja, es liest sich manches so schön! Aber wenn droben auf der Bühne zwei Schauspieler stehen und nur die schönen Gedanken einander vortragen sollen, Schilderungen von fremden Personen, von geschichtlichen Ereignissen, sozialen Verhältnissen u. dergl., dann erwärmen sie den Zuschauer nicht, da sieht der nur zwei Menschen sich anreden, zwei Leute in einer unglückseligen Situation und fühlt sich selber in einer solchen.[1]

[1] Es ist ein großer Unterschied in der Darstellung wie in der Wahrnehmung, ob wir den ersten Akt des „Faust", vom Eingangsmonolog bis zu den Worten: „die Träne quillt, die Erde hat mich wieder", lesen oder auf der Bühne sehen, resp. darstellen sollen. Bei der Lektüre genießen wir die Gedanken und deren spezielle und schöne poetische Formulierung. Aber auf der Bühne steht vor uns eine lebendige Figur. Nun müssen die produzierten Gedanken in Handlung eingesetzt werden. Aber dieser ganze Akt Faust ist, mit Ausnahme der Szenen mit dem Erdgeiste und mit Wagner, ein einziger Monolog und zwar voller Reflexionen. Zum Glück hat GOETHE so viel Steigerung in diesen Akt gelegt und ermöglicht, daß die Reflexion mit äußeren, wenn auch unbedeutenden Handlungen und Begebnissen verknüpft werden, so daß eine wirksame dramatische Darstellung immerhin erzielt werden kann. Aber sie ist nicht leicht und erfordert Geschick vom Regisseur wie vom Darsteller. Es muß jede Gelegenheit wahrgenommen werden, um die Reflexion in Handlung aufzulösen, resp. diese damit zu verbinden, und es erfordert Kunst, echte darstellerische Kunst, die mannigfachen Handlungen, Gänge u. s. w. als motiviert erscheinen zu lassen, den Faust stets in Bewegung zu halten und doch die Ruhe der mitternächtlichen Selbstbetrachtung und des würdigen Charakters aufrecht zu erhalten. Aber wie gesagt, die Gelegenheit zur darstellenden, motivierten Bewegung ist da. Es gibt Stellen der heftigen inneren Erregung — man wird Faust aufstehen und einen Gang machen lassen — es treten ruhigere Momente ein, wo wir ihn wieder im Sessel sehen können, der Mondschein lockt ihn ans Fenster, die Klage über das dumpfe Kerkerloch seiner Stube treibt ihn wieder zurück. Und ferner bedarf er mehrfach der Requisiten: des Schädels, der Phiole, der Fläschchen, Bücher, zum Studium und zur Beschwörung des Erdgeistes; eine denkende Regie und ein guter Schauspieler werden diese Gegenstände nicht auf dem Schreibtische aufbauen, so daß Faust, um sie zu erlangen, nicht aufzustehen braucht, also in seinem Sessel kleben bleibt, sondern sie so im Zimmer verteilen, daß der Darsteller Gelegenheit zu Handlungen, zu Bewegungen bekommt, die ihn in verschiedene Stellungen bringen, die er wiederum zu wechselndem mimischen Ausdrucke verwenden kann. Dadurch kommt Leben, Bewegung, Darstellung in die Szene.

Das weiß jeder tüchtige Schauspieler selbst. Und nur ein Esel und vollständig unfähiger „Artist" (cf. S. 207) kann das Gegenteil wollen: den ganzen

Die dramatische Kunst hat ihre eigene Art und damit ihre eigene Technik, die gänzlich verschieden von der der „Dichtung" ist — aber indem man sie als „Literatur" verstand, sie der Dichtkunst anreihte, diese in die „Mischkunst" unterschiedlos mit hinüber nahm, hat man der Kunst selbst den größten Schaden zugefügt, die Produktion in Mißerfolge geleitet, indem die Talente in falsche Geleise gelockt wurden und das Feld der Produktion mehr den Routiniers überlassen, nicht den Künstlern eröffnet wurde. Und das hat auch dem dargestellten Kunstwerke selbst den Schaden gebracht, daß man es nicht von seiner spezifischen Kunstwirkung, sondern vom abstrakt literarischen aus zu nehmen gewohnt war, worüber eine praktische Dramaturgie noch weiter sich auszulassen haben wird.

VII

Nach dem Gesagten wird es nicht schwer fallen, nun auch eine inhaltliche Bestimmung der dramatischen Kunst zu gewinnen, in Abgrenzung von den übrigen Künsten. Wenn wir bisher ganz allgemein von einer räumlich-zeitlichen und kausalen Wirklichkeit ausgingen und diese, als Darstellungsobjekt der einzelnen Künste aufsuchten, zugleich aber auch fanden, daß die dramatische Kunst durch eine Sonderart der Darstellung in den Stand gesetzt ist, eine räumlich-zeitlich-kausale Darstellung zu ermöglichen, so wird jetzt die Möglichkeit gegeben sein, innerhalb dieser allgemeinen Bestimmung nach einem spezielleren Kerne zu suchen.

Räumlich, zeitlich und kausal zugleich stellt die dramatische Kunst dar. Aber stellen wir uns vor: Der Vorhang hebt sich und wir sehen eine Landschaft auf der Szene, es sei ein Hochgebirge. Nun tritt räumlich-zeitlicher Wechsel ein. Wolken ziehen herbei und vorüber, mannigfacher Lichtwechsel erscheint, Nebelschwaden tauchen auf, Blitze zucken, Donner rollt und ein Platzregen prasselt

Requisitenkram vor sich aufstapeln, um die Monologe ½ Stunde lang vom Stuhle aus abzuleiern und zu behaupten: „die ganze Aufgabe des ‚Faust-Darstellers' bestünde in der Wiedergabe der schönen Reime (NB! unter Umständen in eine fremde Sprache mangelhaft übersetzt!) der Dichtung! Und also würde er denn auch gespielt, mit dem Eindrucke: „Was grinsest du mir hohler Schädel her?" —

Man wird solche Ignoranz und „künstlerische" Unfähigkeit nicht für möglich halten, allein ich habe sie selbst mit Augen und Ohren erlebt, in der Aufführung unseres deutschen Faust in einer großen Stadt des Auslandes.

hernieder. Da stürzen die Gießbäche von den Felsenwänden — und plötzlich, durch sie losgerissen, donnern Felsblöcke herab. — Und wenn sich das Wetter ausgetobt hat, leuchtet die Sonne wieder über der Szene und ein Regenbogen spielt in den Lüften. Der Vorhang fällt. Alles das ist Darstellung räumlich-konkreter Wirklichkeit in kausaler Veränderung. Aber man würde das Gesehene doch nie eine dramatische Darstellung nennen. Warum nicht? Vielleicht wird man sagen: Es fehlen Menschen auf der Bühne. Aber wird das Gewünschte erreicht sein, wenn z. B. ein Jagdzug über die Szene ginge und sich im Hochgebirge verlöre, wenn wir im Gewitter die Jägersleute eilig dem Tale zufliehen sähen? Eine ganze Sintflut mit untergehenden Menschen mag dargestellt werden und am Schlusse feierlich die Arche Noäh unterm Regenbogen anschwimmen — wir hätten ein theatralisches Schaustück,[1] aber kein dramatisches.

Sowie jedoch die Jäger inmitten der Ereignisse einen Kampf mit diesen aufnehmen und ihr Schicksal selbst zum Ereignisse wird, wenn wir sie — sei es auch nur pantomimisch — sich der Elemente erwehren, und zuletzt ein Resultat, entweder ihren Sieg über die Elemente oder ihren Untergang, sähen, wäre wenigstens der Keim zu einer dramatischen Darstellung gegeben. Nicht die Anwesenheit des Menschen im szenischen Bilde, gleich der Staffage im landschaftlichen, nicht die Natur in ihren Veränderungen, ihren kausalen Ereignissen bildet den Kern der dramatischen Kunst, nicht „der Mensch“ als bloße konkrete Erscheinung, sondern das kausale Ereignis des menschlichen Lebens, in Ursache und Motivation, in Wirkung und Tat, in alter Formulierung ausgedrückt: die menschliche Handlung. Dieses Stück der Wirklichkeit stellt sie dar, als konkrete Wirklichkeit selbst. Das ist ihre Domäne. Auf dieses spezielle Gebiet der Wirklichkeit, des Lebens präzisiert sich das dramatische Kunstwerk — und alle Darstellungsform: Raum, Zeit, Kausalität ist diesem Darstellungszentrum, nach ihm hin gravitierend, untertan; — der Raum steht im Dienste des Ortes, die Kausalität in dem der Motivation. Alles, was als dargestellte Wirklichkeit auf der Bühne erscheint, ist nur diesem einen untergeordnet. Hier kann nicht der Ort als solcher,

[1] Das „Urania-Theater“ in Berlin ist darum eine Schauhalle, aber kein Theater als Ort dramatischer Kunst.

wie es in der Malerei geschieht, alleiniger Gegenstand der Darstellung sein. Das Gemälde kann ohne jegliche Staffage sein, die Bühne nie ohne Handlung. Aber die dramatische Kunst kann auf alle Dekoration, alle Malerei verzichten; die dramatische Darstellung bleibt trotzdem bestehen und bleibt räumlich-zeitlich-konkret, denn ihre räumlichen Figuren bewegen sich im Raume.

Fragen wir uns, woher diese Spezialisierung kommt, so ist die Antwort nicht schwer zu finden. Diese Konzentration der Kunst auf menschliche Handlung ist nicht darin zu suchen, daß etwa nur eine zufällige Auswahl unter dem Darzustellenden im Anfange stattgefunden und sich weiter vererbt habe, die Gründe liegen tiefer.

In der Theorie spricht freilich nichts dagegen, daß die bloße, reale und totale Wirklichkeit, also auch die Natur, Gegenstand der theatralischen Kunst, die Szene ein bewegtes Landschaftsbild, mit oder ohne wandelnde Staffage, sein könnte, ein bewegtes Genre- oder Historien„bild". Man hat das ja auch auf der Bühne bis zu einem gewissen Grade im „Ausstattungsstücke". Die von geschickten Machern für Schaustellungstheater zurecht geschnittenen JULES VERNEschen Romane (Reise um die Welt in 80 Tagen, Reise nach dem Monde) sind Schaustellungen, ihre „Akte" werden denn auch als „Bilder" bezeichnet. Auf der dekorationslosen Bühne wären sie unmöglich, die Dekorationen, die Szenerie ist die Hauptsache: Kanal von Suez, Schlangengrotte, die Winterlandschaft der Kanadischen Pazifikbahn, das will man sehen — den großen Elefanten hätten wir beinahe vergessen! —, und das bißchen Handlung, das denn doch noch drin ist, ist Nebensache; aber es ist dennoch da. Mag wohl auch niemand besonderes Interesse daran nehmen, ob der Herr Fogg seine Wette verlieren oder gewinnen wird, aber trotzdem ist ein Akt darauf verwendet. Die Prunkoper des 18. Jahrhunderts mit ihren pomphaften Aufzügen von Mensch und Vieh war zum großen Teile ebenfalls ein Schaustück, aber niemals entbehrte auch sie ganz einer Handlung.

Allein, warum halten wir denn dies leere Schaugepränge für ästhetisch minderwertig? Und warum können wir selbst in ihnen der Handlung nicht ganz entbehren?

Der Grund dafür liegt tiefer. Jede Einzelkunst birgt in ihrer charakteristischen Gattung, in ihrem Plus, zugleich einen besonderen Vorzug hinsichtlich ihrer Darstellung. Man wird bei der

Teilung der ästhetischen Produktion diese besondere ästhetische Wirkung daher in derjenigen Kunst suchen, welche die spezielle ästhetische Darstellung auch am höchsten zu erwirken vermag. Folglich wird, in Anbetracht des gegenseitigen Minus- und Plusverhältnisses der Künste, eine jede einzelne Kunst ihren Vorteil darin suchen, den Nachdruck ihrer Produktion auf die Darstellung jenes Plus zu legen, ihren Vorteil als Vorzug wahrzunehmen und auszubauen.

Es ist und bleibt ein Minus der Malerei, die Bewegung und die räumliche Ausdehnung vermissen zu lassen, allein ihr Plus, die Kontemplation sich durch die Bewegungslosigkeit voll erschöpfen zu lassen, vermag es, uns diesen Verlust schließlich verschmerzen zu lassen dadurch, daß sie uns etwas gibt, was keine andere Kunst vermag. Weil aber der durch die Bewegung verursachte zeitliche Wechsel der Vorstellung auch stets die Kontemplation unterbricht, ihre volle Ausnutzung hindert, legen wir in der zeitlich-konkreten Kunst, der dramatischen, den Nachdruck dafür auf das, was die nur räumliche Kunst nicht gewähren kann: auf die Kausalität und die Motivation des Angeschauten und lassen wir uns das Minus ihrer konkreten Darstellung gern gefallen. Und darum kann hier die bloß hergerichtete menschliche Figur, geschminkt, frisiert, zurückstehen gegen die feineren ästhetischen Detailgebilde der Malerei und Plastik, die dort unbedingt erforderlich sind.

Der Dichtung wie der dramatischen Kunst steht zwar nichts im Wege, auch die Natur darzustellen, und beide machen, jede in ihrer Art, auch davon Gebrauch. Aber gibt die Dichtung nur Naturschilderung, so zeigt das Minus, das im Abstrakten liegt, sogleich ihr Unvermögen gegenüber der Malerei; mag die Kunst der Schilderung noch so kapriziös und fein sein, mag PIERRE LOTI uns ein ganzes Buch hindurch die wechselnden Eindrücke und Stimmungen der Wüste oder des Meeres schildern, das ewig Unkonkrete, der stete Appell an unsere abstrakte Phantasie macht uns ermüden, unbefriedigt. Die Naturschilderung, die abstrakte, steht daher in der Dichtung nur in sekundärer Bedeutung da, entweder um, wie in der Lyrik, zum Materiale der ästhetischen Reflexion zu dienen, oder als in der Phantasie vorgestellter Schauplatz einer geschilderten Handlung; in der dramatischen Kunst gilt sie als Natur, als Wirklichkeit des Ortes selbst, und zwar als des Ortes der präva-

lierenden Handlung. Somit wird der Grund dafür erklärlich, warum wir die reine Anschauung der Natur in einem Gemälde suchen, oder die Kontemplation der menschlichen Person in der Plastik, beides aber nicht im Zuschauerraum vor der Bühne.

Die Künste nutzen ihre Grenzen aus, aber die volle Ausnutzung der Grenze gravitiert stets nach einem gemeinsamen Mittelpunkte: ihrem speziellen Plus, in dem sie ihren Kern und Zweck der Darstellung suchen.

Wie die Dichtung in ihrer Art die Natur durch Schilderung darstellt, so gibt auch die räumliche Kunst Menschen wieder: aber eben nur in ihrer Art, sie läßt uns das Porträt zur Kontemplation erscheinen, auch die Situation einer Handlung, im Historien- und Genrebild, aber stets nur mit dem ästhetischen Zwecke: die Kontemplation, die keine zeitliche Kunst in dieser konkreten Intensität erwecken kann, völlig zu erschöpfen. Und nur so wirken RAPHAELS Madonnen, BOTTICELLIS tanzende Mädchen und die Frühlingslandschaft, LEONARDOS Abendmahl und PILOTYS Seni, der Hermes des PRAXITELES und der KLINGERsche Beethoven als eigenartige Kunstwerke.

Was aber in der dramatischen Kunst als den übrigen Künsten Verwandtes erscheint, ist nur gemeinsames Mittel zu einem völlig isolierten künstlerischen Darstellungszwecke, ist diesem völlig untergeordnet, nur von diesem bestimmt. Nicht um „Bilder" zu zeigen hebt sich der Vorhang, noch um schöne Dichtung reden zu lassen. Läßt der Regisseur „Bilder" stellen, nur um solche zu zeigen, so schlägt er daneben; es ist ein Mißgriff, wenn Gruppen von Statisten ohne dramatischen Zweck gestellt werden, nur um diese selbst zu zeigen, oder wenn gar einen Moment das „Bild" still steht, damit die Zuschauer es bewundern, denn dann wird das ganze Kunststückchen Firlefanz; und es wird auch langweilig, d. h. ästhetisch unwirksam, ebenso wenn die Bühne nur dazu benutzt wird, eine schöne Poesie auszukramen. Und auch darum kann sie keine Mischung, keine Malerei und keine Dichtkunst sein, denn auch die ästhetische Wirkung der einzelnen „Misch"-Künste verschwindet unter dem eigenartigen Eindruck der ganz speziellen Wirkung und Teilnahme, die uns nur durch die selbständige dramatische Kunst erweckt wird. Wäre eine „Mischung" der Künste tatsächlich und nicht nur in theoretischer Behauptung vorhanden, so müßte auch die Mischung in der ästhetischen Rezeption zu

spüren sein, d. h. neben der speziellen aktuellen Teilnahme, die uns die Künste der zeitlichen Sukzession erwecken, müßte auch die Kontemplation, zu welcher die zeitlosen Künste den Anlaß geben, sich bereichern können. Aber dem hat die dramatische Kunst nicht zu dienen. Vielmehr muß sie von ihrem selbständigen Charakter, ihrem autochthonen Kerne aus aufgefaßt werden, und müssen darum alle ihre speziellen Darstellungsmittel um so zielbewußter für diese ihre spezielle Darstellung erkannt und benutzt werden. Denn dann erst wird man ihre künstlerische Kraft vollständig entfalten können.

VIII

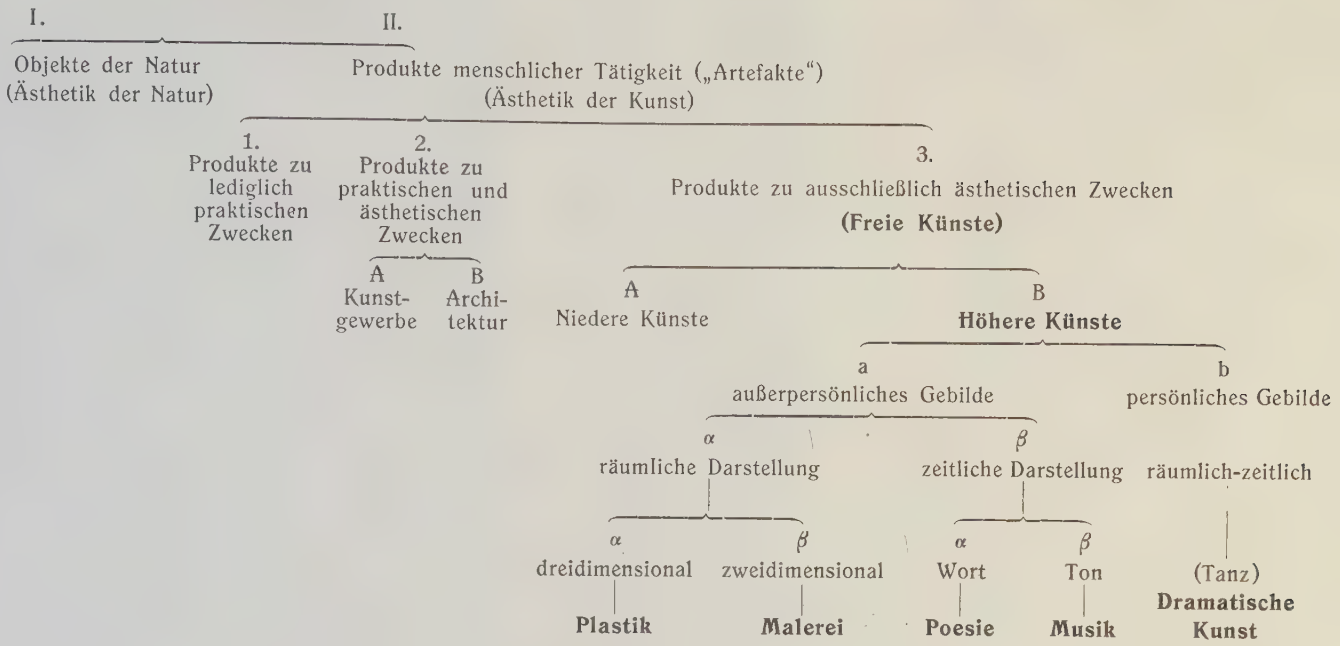
Beim Abschlusse dieser theoretischen Untersuchung möchte ich noch eine Detailfrage berühren, die nicht nur aufgeworfen werden könnte, sondern im persönlichen Gedankenaustausch auch aufgeworfen worden ist, nämlich die nach der Autorbenennung des dramatischen Kunstwerkes. Man hat mir entgegen gehalten: wer denn nun wohl als der Schöpfer des Kunstwerkes anzusehen sei, der „Dichter" oder Darsteller, also der Schauspieler. Zweifellos doch der erste, denn der Hamlet ist das Werk SHAKESPEARES. Also sei das Werk Produkt des Dichters — also gehöre es unter die Gattung der Dichtkunst. Wenn diesen Schluß SCHOPENHAUER bei HEGEL gefunden hätte — mit was für einer Freude würde er wohl auf ihn hingewiesen haben?! — Wir aber erwidern einfach nur dies: Die Prämisse — nämlich daß als Autor des Werkes der Dichter zu gelten habe — ist für die Theorie ohne jeden Belang, denn es handelt sich dabei nur um eine rein äußerliche, konventionelle Frage, erstens nur um einen Streit ums Etikett, einen puren Wortstreit um eine Benennung, zweitens aber nur darum, wessen Person und Name bei einer künstlerischer Teilarbeit den Vorzug haben solle. Schöpfer der Peterskirche sind BRAMANTE, MICHELANGELO, MADERNA und BERNINI. Aus ihren vereinten Plänen ist der Bau entstanden. Aber daß er entstanden ist, daß er als Kunstwerk vor uns steht und nicht als bloßes Projekt auf Pergament im Archive ruht, das ist nicht nur das Werk der Architekten. BEETHOVENS Violinkonzert ist noch keine Musik, aber es wird Musik, wenn JOACHIM es spielt. Den Handwerkern, die einen Bau aufführen, wird man zwar keinen Lorbeer gönnen, wohl aber dem Geigerkönige. Die Künstlerschaft ist geistige Tat; in den bildenden Künsten wirken zwei Hände

von einem Kopfe aus das Werk, in der Poesie nur ein Kopf, in anderen Künsten, in denen die Arbeitsteilung zur Hervorbringung des Werkes nötig ist, wirken mehrere Geister und viele Hände zusammen, um den Lorbeer zu erringen, der nur dem vollendeten, dem vollen Werke gespendet wird. Wem man den Kranz zuerteilen muß, um dieser äußeren Frage willen braucht die Einheit des Werkes noch lange nicht zerrissen zu werden. Die Frage, wem der Preis zufallen soll, ist darum eine rein äußerliche und hat mit der systematischen Erörterung des Kunstwerkes und seiner Gattung gar nichts zu schaffen. Die Peterskirche ist das Produkt von vier Architekten, der Homer das eines ganzen Volkes. Und trotzdem sind es einheitliche Kunstwerke.

Aber in der Bewunderung vor dem geistigen Schaffen will man das Werk an Personen binden, an deren Namen knüpfen. Und mit Recht. Wenn nun die Palme von mehreren verdient wird, so mag sie denn auch mit vollem Rechte vor allen den schmücken, der Urheber des Werkes war, der es erdacht, in seiner Wirkung gewollt hat. Das Violinkonzert trägt BEETHOTENs Namen, denn er erdachte es, das gleiche Manuskript, ob es JOACHIM zur Musik werden läßt oder WILHELMIJ. Und so wollen wir gern dem „Autor" des Dramas mit dem Urheberrechte auch die Ehre der Urheberschaft zuerkennen.

Nun aber bezeichnet man den Autor, den Poietes, des dramatischen Kunstwerkes traditionell mit dem Worte „Dichter". Und wer das weiter tun will, mag es tun. Von einer äußerlichen puren Gewohnheitsbenennung hängt die Entscheidung der Fragen, die uns hier beschäftigt haben, nicht im geringsten ab. Und darum wäre es kleinlich, mit Emphase zu erklären, diese Benennung wäre falsch, man müßte eine andere dafür setzen, z. B. „Autor" oder „Dramatiker". Man mag in solchen unbedeutenden Dingen sich stellen, wie man will. Eine Torheit nur wäre es, wenn man aus der bloßen Benennung des „Dichters", aus dem Sprachgebrauche, den Schluß folgern wollte, daß darum die dramatische Kunst unter die Dichtkunst gehöre. Denn das Törichte liegt an dem falschen Schlusse, der Fehler in der Logik und Methodik — ganz gleich, wie man sich im übrigen zu der hier vorgetragenen Theorie stellen mag.

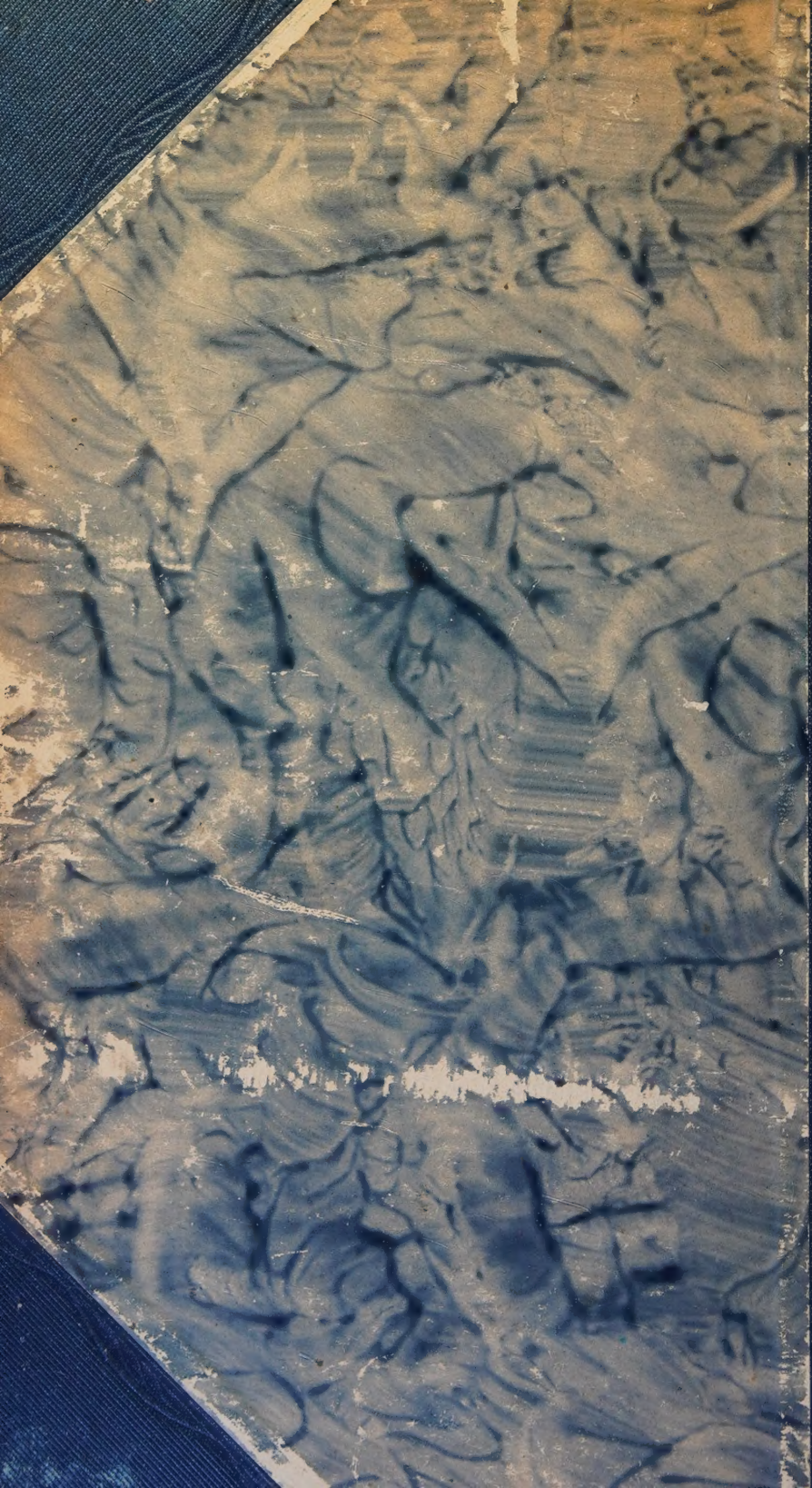
Schematische Übersicht über die Teilgebiete des Ästhetischen



Berichtigungen zum ersten Band

Seite 2, Zeile 3 von unten lies: sei statt „sie".
Seite 19, Zeile 6 von oben lies: Lehrbuch statt „Lesebuch".
Seite 49, Zeile 8 von unten lies: 13 statt „73".
Seite 63, Zeile 8 von unten lies: ziehen statt „prüfen".
Seite 73, Zeile 9 und 10 von oben lies: „Anzahl von Deutungen, die sich in den mannigfaltigsten und differenzierten Eindrücken bewegten."
Seite 75, Anm. lies: „Teilnahme am Spiel" und „REUTER" statt REUTTER.

Bezüglich des im ersten Band auf Seite 289—290 erwähnten Spieles gibt mir Herr Pfarrer OTTO FLEISCHHAUER in Oberspier die dankenswerte Mitteilung, daß unter „Hammeln" (nicht „Hamele", und als substantivische Form mundartlich nicht bekannt) nur ein einfaches Bewegungsspiel zu verstehen sei, bei dem in der Tat ein Hammel geritten wurde, aber in dem eine mythische Beziehung wohl kaum zu suchen sei.

Jenes von mir beobachtete Spiel, in dem ein Bursche sich im Walde versteckt, gesucht und wieder ins Dorf gebracht wurde, scheint mir demnach nicht korrekt als „Hammele-Reiten" bezeichnet worden zu sein.

Hingegen macht mich genannter Herr noch auf das analoge Spiel des „Jägermädchens" aufmerksam, dem sicher eine mythische Beurteilung zuzumessen sei, wobei statt eines Burschen ein Mädchen sich verstecke. Außerdem werde in dieser Gegend von Dorfbewohnern (so z. B. noch vor 6 Jahren in Oberspier) als Volksspiel der „Prinzenraub" (in Anklang an die historische Begebenheit im Altenburger Schlosse) gespielt.